

中国文化史丛书

中國音樂史

田边尚雄著
陈　清　泉译

中國文化史叢書

第二輯

中國音樂史

田邊尚雄著
陳清泉譯

上海書店

目次

中國音樂史

第一章 緒論

第一節 中國音樂史研究上之困難

中國自古以來之文化，實集東洋文化之大成，而又轉播於東洋諸國。故欲研究中國文化，必普遍研究東洋諸國之文化，於是中國文化之源流遷變，始得完全明瞭。然東洋文化之研究，大概非常困難，至於音樂之研究，在今尤爲不易。因無論從何方面着手，皆茫然不知所從，常有因其不可能，遂覺除舍棄外，別無方法者。今試擧一例以明之，卽如樂器中之琵琶，當研究其發達之徑路時，先由其形態及構造上，調查其分布，則類似之樂器，到處皆有。日本之琵琶，乃由中國輸入者，中國之琵琶，大體當秦時，最遲至漢，由西方來者，此大略可知之，然其前則不知矣。所謂西方，又何地乎？第一，當先調

查西域地方，然亦不明瞭。西域在古代雖有相當之開化，但今日決不能認爲東洋文化之集積地或發散地，且方在沈滯退步之狀態。試再就佛教文化發祥地之印度研究之，則古代之文化，只有傳說，不獨年代極不確實，且對於樂器之記錄亦頗少。卽少有記錄，其所示樂器之名，究爲何物，全不明瞭。或謂琵琶出自印度之 vina；然今日之 vina，完全爲別種樂器，無論如何，不能認爲古代琵琶之進步者。不獨此也，古代所謂 vina 之樂器，由何時出現於印度，亦不能明。故大概只就許多佛教經文研究之，而中國所譯之經文，又遙在後世。印度古代之狀態，明白科學的記載，可謂絕無，其中迷信誤傳之處又極多。且其大部，大概通過西域地方，經過重譯，與波斯方面之文化混合錯雜，故佛教中混有拜火教思想，復加入波斯藝術，並受西亞細亞或希臘方面之影響。欲以中國所譯之經典，知純粹古代印度之眞相，殆不可能。故謂釋迦彈琵琶之說，殆有不足置信者。且當秦時，琵琶雖入中國，而印度之佛教，尙完全未入中國。故謂佛教樂器之琵琶，已入中國，則未免矛盾。又印度美術中發現琵琶，實始於紀元後一二世紀之時。在此時代，印度受波斯及亞歷山大帝國之文化影響極多；故進一步，研究波斯或報達等地，似波斯地方，確曾有古代琵琶。然波斯古代之研究，今日尙未透切，其音樂

尤不能明。越過波斯而至阿剌伯地方，古代亞述巴比倫猶太等音樂之狀況，略可知之。其中亦有可認爲琵琶之原形者。但阿剌伯與中國間連絡之路爲波斯，波斯之古代文化既不明，則古代琵琶爲由波斯分向東西者乎？抑由阿剌伯方面入波斯者乎？或由中亞細亞向西南行而入印度者乎？則不能明。今日欲由形式上推求琵琶之變遷，雖知其分布之地，範圍極廣，但因自古至今之變化不明，故欲以今日所得之材料，推測古代之狀態，則極危險。因而欲達到多數可以信用之結果，亦極不易，而難以着手。此亦琵琶上不易研究之一原因也。且樂器又非只在其形式上可以研究者，其重要之研究爲奏法。蓋奏法不明，則爲進爲退或先或後之問題，亦不能決。例如琵琶之絃，由三條增至四條，或由四條增至五條，有不能認爲進步者。又常有不能認爲由三條增至四條者。又有時由四條減爲三條，或由五條減爲四條，可認爲進步者。此非考其奏法不可。假如柱數固定，位置一定，在左手而彈五弦；或左手之位置爲自由移動而彈四弦，則後者之奏法，尤爲複雜。其技巧上已表示進步矣。由此等理由言之，樂器之研究，不可只在其構造上研究，並當兼查其奏法。然古代之奏法至近代已完全變化，其眞相殆不能知，除由遺存之古畫古雕刻等推測外，別無他法。然由此古畫與古雕刻，加以推測，

亦不甚妥。因繪畫與雕刻，乃表示持樂器時某一瞬間之狀態者，故第一又當推測其為表示何種瞬間者，則甚困難矣。例如跳舞之畫在某一位置時，其為由上下降，或由下上昇，或由右向左，或由左向右，原亦不明；但跳舞為全體之運動，觀其他部分之位置，與其動勢，尚略可推測其運動之前後。然奏樂之動勢，為部分的微妙運動，其所描之姿勢，恰在何種運動之瞬間，甚難決定。若強與以推測的解釋，實極危險。今試舉一二實例以明之，古代亞述之浮雕中，有作婦人成羣歌唱而成行列者，其中一婦人，以手按自己之咽喉。某學者解釋此狀，謂古代亞述之歌，為非常原始的，不過只放出叫聲而已。因欲放非常之銳聲而叫，故以手按喉部云。他一學者，則謂以手按喉部，乃使之振動者；因欲出一種動搖之震聲，稍與今日德人之歌聲相似。此二種見解，關於古代亞述婦人唱歌之程度，大有高低。即前一解釋，為非常原始的幼稚方法，今人聞之，恐認為不愉快之叫聲。後一解釋，則為非常進步之文明方法，近於今日德人之聲樂法，今人聞之，亦將欽佩云。此種極端之不同與矛盾，皆起自一種浮雕畫之解釋。

又樂器亦同，第一圖，為描寫古代埃及之基在三角塔中之墓之一者，八人合奏縱笛，其中央之

第一圖　縱笛合奏

六人，左右各三人而面相向，右三人與左三人持笛之狀相反。某學者之解釋，謂如今日之第一音樂隊與第二音樂隊，又或如日本之新尺八（笛）樂中之尺八第一部與尺八第二部，爲二重奏。如是解釋，認爲在埃及當時，有多少和聲，利用之於合奏者云。然別一解釋，謂左向之人與右向之人，只排法關係耳。持笛之法左右反對者，由繪畫之體裁而來，只在繪畫上取其美觀者亦未可知。如是重大之事，欲以一畫決定之，甚爲危險。若謂埃及早有和聲存在，何以對於希臘、羅馬，不與以影響，亦一重大問題也。又第一圖右端立而吹笛者，可認爲合奏之指揮者；亦可認爲特別獨奏，其他合奏部分，爲對其獨奏而伴奏者。然此種解釋，與歐洲近世音樂之競奏曲(Concerto)同其形式。古代埃及之特別方法，至今已完全消滅，曾否變爲別種演奏法而存在，亦不能明。故古代埃及之笛之奏法，不能明瞭解釋。

如是者，由古代繪畫雕刻等遺物，推求其樂器之奏法，實不能眞切，然今日除此方法外，已無其他最適當之方法。故研究古代音樂，在適當之程度內，不得不採用此法。

如是者，在古代音樂研究上，實有不可詳言之困難，而尤以東洋音樂爲甚。今將東洋音樂史研究上最大障礙之原因，列舉如左：

（一）古代亞洲文化，較爲進步，發明進步之樂器而用之者多。其後文化有衰微者，有完全消滅者，尤以中亞細亞地方，其文化之起源，雖云最古，今日殆無何等可見之遺跡。因此已消滅之古代文化無可探求。最近考古學雖大爲發達，曾極力探查古代文化之遺跡，然只能得其遺品，而認爲一標本而已。音樂爲一種聲音之活動，如何能由其中追溯之乎？故考古學者之研究態度，不適於古代音樂史之研究。例如吾人手中，雖得一古代樂器，但古時奏出何等聲音，用何種方法，奏何種之曲，終無由知也。

（二）古代亞洲人，宗教心最深，新物之發明，皆歸之於神力。卽如音樂，乃直接起於人之心靈者，而其作曲，演奏技巧等，乃一切歸之於神。神有永久之性，不能認爲隨年代變化者，音樂又永久生

存者，其傳說上又無年代性，印度、波斯、阿剌伯、西藏皆然。中國一切歸之於伏羲與黃帝，亦皆超越年代之宗教的傳說。因而對於亞洲古代音樂之狀態，欲互相比較而考察之，亦感困難。

（三）古代亞細亞氣候之變遷甚激，地形之變化甚大，大部隊人民之移動頗甚。故亞細亞之文化，爲向東西南北各方移動之狀。此種移動，西方遠至地中海岸之埃及與希臘，東方自太平洋諸島，遠至中亞美利加。然至中世，土地之狀況，大體固定，除戰爭或宗教之擴布外，無甚移動，交通路日漸退化。故欲由今日亞細亞各地交通路之狀況推察之，以考古代文化之移動，非常困難。吾人觀有史以後特別事實，據以解釋文化之移動，最爲適當。玆舉一例以言之。紀元前三三四年，希臘亞歷山大大王，率大兵侵入亞細亞，遂征至印度，於是統一南亞細亞，作成偉大之亞歷山大帝國。假令此事突然而起，又假令此帝國又非常永續，或因此帝國之出現，希臘音樂，入於印度，又通過中亞細亞而入中國，在印度及中國之樂論上，大與以影響，亦未可知。然事實則不然，自亞歷山大大王侵入以前，波斯與希臘之間，交通已繁。又印度與波斯中國及西域之間，交通尤爲密接，非俟亞歷山大帝國之出現，始突然連絡者。依此考之，印度與中國之古代樂律，與希臘古代樂律之類似，孰爲創始者，孰爲

受其影響者，不易決定。故若比較兩者之年代原可決定，然上文曾云，亞洲古代音樂，殆無法定其年代，例如稱爲中國黃帝所作之樂，或出自周末而假托黃帝者亦未可知，或出自漢人思想者，亦未可知。其間相差至二千年以上，而常不正確。印度亦然，紀元前三千年、二千年、千年、紀元後百年、二百年音樂之傳說，大體相同。

（四）亞洲古代各國人民，交通極其自由，而爲國際的，故其音樂亦帶國際的性質。然至近世，各國閉關自守，國民的色彩非常強烈。此點適與歐羅巴相反。故古代樂器爲共通的，近世各國，皆以其國民的特徵，而變爲特有之國民樂器，自佔勢力。例如波斯、西藏、安南、中國、琉球、日本皆有三絃（日本名三味線），互相比較，異常不同。不僅其形不同，奏法亦大異。然此奏法之不同，皆近世之事也。例如中國之三絃，自入琉球後，約百年間，其形及奏法皆同中國。經百年後，天才亦犬子出，遂改爲琉球之國民樂器，其形式，其奏法，其作曲，完全一變。今在琉球，無論如何努力觀察，終不能發見亦犬子以前中國式三絃之遺物與遺作。日本之鼓（豆豆美）乃印度古代之小鼓豆豆美(dundubhi)，與伎樂同時輸入者。今取印度所用之豆豆美，與日本能樂所用之鼓（豆豆美）相比，其形式及奏

法，實有雲泥之差，其間竟不能發見共通點。反覺起源相異之羯鼓（羯鼓）有近於鼓（豆豆美）者。可知觀現代完全國民化之樂器，欲據此以推測古代國際的時代之狀況，又有不可言之困難。

（五）推究此古代之國際的時代，最重要者，爲宗教之力。在印度以佛教爲第一，又有一部當加考察者，有西藏之喇嘛教，中國之儒教，道教，波斯之拜火教，阿剌伯之回教等。但其中爲最大之國際的傳播者，則爲佛教。音樂在東洋各國中作大移動者，以佛教之力爲多，而關於佛教知識最多者，爲中國譯之經典。然此中國譯之經典，直接根據印度者極少。據最近之研究，其大部分爲由西域重譯者。西域文化，除直接來自印度外，由西方波斯來之文化，亦多混於其中。總之印度文化與伊蘭文化相混成爲西域之佛教文化。今將波斯之中心，與北印度之中心，及西域土耳其斯坦之中心，連結而畫成一三角形，呼爲「西域文化之三角形。」研究此三角形各點之文化，始知西域之佛教文化，因而知中國之佛教文化。然而從來僅信中國之經典者，每直接求之於印度文化；無論何事，皆謂文化之起源在於印度，而與釋尊相結。例如琵琶及笛，皆謂直接起自印度者。其實中國譯之經典，多傳西域之思想。故中國譯之經典，對於印度音樂之研究，效用甚薄。因而根據宗教經典研究文化，遂有

此種困難。

除以上所述諸種困難之外，尙有無數小問題，然前記諸事，關於音樂史之研究上，已爲大且重之障害，僅舉此種障害，則其研究已不可能矣。然而所謂研究者，常自不可能始。

第二節　進化論的看法與中國音樂史存在之意義

第十九世紀之中頃，達爾文等提倡生物進化論，由今觀之，其說之詳細部分，須修正之點尙多；故其後發見許多新說；然其根本原則，謂生物界有自然淘汰及人爲淘汰，依進化而至於今云云，則不能否定也。當此進化說未發現時，皆以爲今日一切生物，千姿萬態，皆自太古時已存在者。換言之，卽今日所有一切之形，皆爲神作者。信此說者，初聞進化論，有付之一笑者。卽不信神者亦怒之，然眞理終占勝利，故今日如有唱生物神造說者，亦被視爲狂人而付諸一笑矣。

然於音樂之研究，今日信爲神造說者尙多，亦有信各自出現說者，其研究今尙在原始狀態，尙無何等科學的進步，尤以東洋音樂之研究爲最甚。例如謂印度之樂器出自印度，中國之樂器作自

中國，信之者甚多。不獨此也，太古之樂器，又多歸之神造說，如謂釋迦作四絃琵琶，伏羲氏作五絃琴，皆為無稽之傳說也。

原來樂器為人工物，為發明品，與生物不同。有突然成為某形在某地發明者。又有事實已存在，但其出現並無關係，不過為一種玩物，後多消滅者。樂器自身本為死物，必奏為音樂，始成有用之物。是故音樂云者，乘人心之動而顯現，即生活之靈也。由是言之，則樂器又決非死物而為生物矣。因而亦隨人心之動而發達進步。

樂器及音樂之進化，有二原則，即自然淘汰與人為淘汰是也。所謂自然淘汰者，視其地之風土，氣候，山河海陸之配置，生物之狀況等自然界狀況，最適者先榮而後凋，不適者早滅。所謂人為淘汰者，由人之自由意思，不絕連續在某方向加以選擇，遂至占有勢力者也。其標準則在人民之風俗、習慣、趣味、國民性、生活狀態等。

就樂器觀之，例如古代西亞細亞之縱笛，作自葦管。以是地多葦，又葦管頗直而長大，最適於作笛故也。然此縱笛，持至印度時，印度人因無縱吹之笛而喜用之。其初亦以葦作管，但印度之葦，軟而

不適於用，惟此地多竹，始以竹作之。因在印度製作竹笛極便也。其初以葦笛竹笛相互用之，其後竹製之縱笛，終占勝利，故印度之笛，非葦製而爲竹製。又三絃在西亞細亞時爲以羊皮冒胴者，在波斯則改用馬皮，因其地雨少氣候乾燥，驪獸類之皮革最易。及入印度，因喜馬拉雅山地方，一年之中半年降雨，驪獸類之皮爲革較爲困難。不獨此也，用獸皮作三絃，雨季音劣或無聲；然印度多大蛇，人偶用蛇皮張之而極佳。其始蛇皮三絃與獸皮三絃參半用之，其後以蛇皮便用，遂占勝利，獸皮方法遂在印度消滅。然此法經中國琉球而入日本，則難得如是大蛇，乃張馬皮，然濕氣多而不能發音，乃據同理，變爲貓皮。此乃樂器上自然淘汰之一例也。

再就人爲淘汰考之，例如古代埃及之縱笛 sebi，長四尺三寸，此因埃及人有豎一膝而坐之習慣，笛不能持至正面，而於豎膝之側面，伸兩手而持之，故笛甚長。然輸入阿刺伯，阿刺伯人喜盤膝坐，不能持笛於膝之側面，乃持之於正面，笛若太長，則多出於前方，兩手非常疲倦，乃截短之，遂成阿刺伯之短縱笛 nay。此種人爲淘汰之例甚多，其來自趣味與生活上者，如日本義太夫（一種戲曲）三絃之柱粗，江戶長唄（俗曲之一種）三絃之柱細，又西亞細亞之銅拍子（鐃鈸）爲小

型，經印度入中國則異常之大，皆此例也。

樂曲上亦然，砂漠地方，大概行長音之樂，因曲不長則聞之不明瞭也。音長時自然發生二音之交錯，現出和聲之現象。又住於都會者，住於山間者，住於海邊者，各異其歌謠之旋律，此皆自然淘汰之結果也。又都會之武士、商人與職員，因其生活不同，音樂亦異。日本之淨瑠璃，有一中節、常盤津節、新內節等之不同，皆起於是，此亦人爲淘汰之一例也。音樂之奏法亦然，例如古代日本之和琴爲小形，便於攜帶，乃自大陸移居之人民攜來者。神武以後，安坐於地上，載和琴於膝上而彈。又天武時用於宮殿之盛儀或神祭，其形皆極大（全長六尺四寸）與置於床上而奏者異，此亦人爲淘汰之一例也。如是之例尚多。

第三節　特別之參考書

就中國之音樂書及音樂史調查之，此等書類，中國甚多，欲一一詳記，究屬不能。茲只舉其三主要書目。

第一應先舉出者爲正史，卽史記、漢書、後漢書、晉書、宋書、魏書、隋書、唐書、宋史新編等所謂二十四史中之音樂志及律歷志。史記中名爲律書及樂書，尤以史記之樂書古文已散佚，今日與兵書等混同，不明之處甚多。對於漢書律歷志之註釋有二種如左：

漢書律歷志耘隴坻顧元著

漢書律歷志補註訂誤（民國九年）周正權著

關於中國音樂記錄之集大成而可稱爲大百科辭典者，有

古今圖書集成——樂律典百三十六卷

此爲中國音樂研究者座右之寶典。

於考證上極便利，且最有益者爲九通。

通志——樂略二卷

續通志——樂略三卷

皇朝通志——樂略二卷

通典——樂典七卷

續通典——樂典七卷

皇朝通典——樂典五卷

文獻通考——樂考二十一卷

續文獻通考——樂考二十卷

皇朝文獻通考——樂考二十四卷

此中尤以唐杜佑之通典，與元馬端臨之文獻通考爲最有名，關於中國古樂之研究，考證最多。

其次研究古樂最緊要者爲經書，而以『詩經』『禮記』爲第一，『書經』『易經』『論語』『淮南子』『國語』等，皆有應讀之必要。日本出版者，有名爲

周語律考及同附錄源維荚著

亦善本也。

中國音樂書之標準者爲

樂書二百卷（宋）陳暘撰

此名爲陳氏樂書文字有錯誤，訂正之者，名爲

樂書正誤一卷（宋）林子沖撰

此爲樂書正誤表，尙有宋代之書：

皇祐新樂圖記三卷（宋）阮逸胡瑗奉勅撰

唐代研究音樂之書，有

樂府雜錄一卷（唐）段安節著

羯鼓錄一卷（唐）南卓撰

二書亦爲必讀之書，皆收入唐代叢書中。

元及明有下列諸書：

韶舞九成樂補一卷（元）余載撰

瑟譜六卷（元）熊朋來撰

苑洛志樂二十卷（明）韓邦奇撰

此書清乾隆十一年補訂，名「重刊苑洛志樂，」此爲容易入手之書。

樂典三十六卷（明）黃佑撰

此皆系統的記載之良著也。

鐘律通考六卷（明）倪復撰

雅樂發微八卷（明）張敔撰

六樂說（明）劉績撰

古樂經傳三卷（明）湛若水撰

樂經元義一卷（明）劉濂撰

琴瑟譜三卷（明）汪浩然撰

八音摘要二卷（明）汪浩然撰

簫韶考逸二卷（明）呂懷撰

舞志十二卷（明）張敉撰

李氏樂書十九卷（明）李文察撰

雅樂考二十卷（明）韋煥撰

樂經以俟錄（明）瞿九思撰

樂經集註二卷（明）張鳳翔撰

大樂嘉成一卷（明）袁應兆撰

古樂義十二卷（明）邵儲撰

此等諸書中後數種書不多，今日殆已難覓，但「四庫全書」中曾載其書目。

禮樂通考三十卷（明）胡應麟撰

此書關於吉禮凶禮、賓禮、軍禮、嘉禮、詳細記其祭樂，並說明樂器樂歌樂舞等，當一讀之。以下爲清代之書：

燕樂考原六卷（清）歙凌廷堪次仲著

此爲研究清朝音樂必讀之書。

琴旨中邱一卷（清）劉人熙撰

詩經樂譜三十卷
樂律正俗一卷
（清）乾隆勅撰

此書於詩經之歌詞附以樂譜，爲研究古樂必需之書。然樂譜決非古代者。

古樂經傳五卷（清）李光地撰

古樂書二卷（清）應撝謙撰

樂本解說二卷（清）毛奇齡撰

皇言定聲錄八卷（清）毛奇齡撰

竟山樂錄四卷（清）毛奇齡撰

李氏學樂錄二卷（清）李塨撰

琴旨二卷（清）王坦撰

樂經內編二十卷（清）張宣猷撰

賡和錄二卷（清）何夢瑤撰

研究孔廟音樂之書如左：

直省釋奠禮樂記六卷（清）應寶時撰

聖門禮樂志二卷（清）孔尚任撰

臺南聖廟考一卷（日本）山田孝使著

此書雖詳述臺灣之臺南孔廟禮樂，然其制度，乃根據清朝者，有參考之必要。

傳於日本之明樂者有：

魏氏樂器圖一卷（日本）筒井郁著

此亦必要之書也。

關於中國之七絃琴有以下諸編：

琴學大意抄一卷（日本）荻生徂徠著

東皐琴譜一卷
琴操二卷（漢）蔡邕撰
陽春堂琴經十四卷
自遠堂琴譜十二卷（明）吳杜伯輯
松風閣琴譜及抒懷操（淸）
五知齋琴譜八卷（淸）周子安纂
琴學心聲二卷（淸）莊蝶菴撰
琴學叢書三十二卷（民國）
琴粹四卷（蔡邕琴操唐幽蘭卷子古琴考）
琴話四卷
琴譜三卷（幽蘭減字譜幽蘭雙行譜流水簡明譜）
琴學隨筆二卷

琴餘漫錄二卷

琴鏡九卷

琴鏡補三卷

琴瑟合譜三卷

琴學問答琴師傳琴譜書後彈琴詩一卷

藏琴錄一卷以上共三十二卷

琴學入門二卷（清）張鶴靜蘅輯

此爲琴之通俗的入門書。

白石道人歌曲四卷別集一卷（清）

白石道人琴曲古怨釋一卷（民國）馮汝玖著

琴均調絃一卷（民國）馮汝玖著

變徵定位考一卷（民國）馮汝玖著

廣陵散譜一卷（民國）馮汝玖著

再就中國之樂律（即律呂）論之，以前述二十四史中之律書及律歷志爲第一，前記各樂書中，悉論律呂至理論研究書在古書認爲唐代之書者，有名爲

樂書要錄十卷

日本奈良朝時，吉備眞備由唐傳入，然中國已失其傳，日本亦只存卷五六七三卷。清朝又由日本翻刻，收入「正覺樓叢書」中。

律呂新書二卷（宋）蔡元定著

此爲研究中國樂律之標準良書，萬人必讀之書也。上卷律呂本源，下卷律呂證辨，因此書爲名著，故加入註解，又有考證書甚多，如左：

律呂新書解二卷附雅樂燕樂一卷（清）張敔著

律呂新書註三卷（清）周謨撰

律呂新書分註圖纂十三卷（明）許珍撰

筆記律呂新書三卷（日本）中村惕齋著

讀律呂新書記四卷（日本）中村蕃書

樂律要覽一卷（日本）藤元成著

此書乃將律呂新書之說通俗的說明者，日本之樂律，亦附入之。以上諸書，爲律呂新書之註解書。

律呂成書二卷（元）劉瑾著

樂律全書四十二卷（明）朱載堉撰

爲極著名之良書，內有下列諸書。

律學新說四卷

樂學新說一卷

算學新說一卷

律呂精義內篇十卷外篇十卷

操縵古樂譜一卷

旋宮合樂譜一卷

鄉飲詩樂譜六卷

六代小舞譜一卷

小舞鄉樂譜一卷

二佾綴兆圖一卷

靈星小舞譜一卷

曆書四卷

律呂正聲六十卷（明）王邦直撰

律呂正論四卷（明）朱載堉撰

大樂律呂元聲六卷附律呂考注四卷（明）李文利撰

樂律纂要一卷（明）李本撰

蔡氏律同二卷（明）李本撰
樂律舉要一卷（明）韓邦奇撰
律呂古義二卷（明）呂懷撰
律呂分解二卷律呂發明二卷（明）孫應鼇撰
律呂解註二卷（明）鄧文憲撰
律呂正義五卷（清）康熙御製

爲清朝研究樂律之良書，內有應用西洋音樂樂理者。

律呂正義後編百二十卷（清）乾隆勅撰
樂經律呂通解五卷（清）汪烜撰
律音彙考八卷（清）稜穀士撰
聲律通考十卷（清）陳澧撰

收於東塾叢書中爲有系統的良著，可入於必讀書中。

律歷小記一卷（清）姚明煇撰

樂律表微八卷（清）胡彥昇撰

律呂新論二卷（清）江永撰

律呂闡微十卷（清）江永撰

大成樂律一卷（清）孔貞瑄撰

鍾律陳數一卷（清）顧陳垿撰

易律通解八卷（清）沈光邦撰

樂律古義二卷（清）童能靈撰

律呂圖說一卷（清）張紫芝撰

音律節略考一卷（清）潘繼善撰

黃鐘通韻二卷（清）都四德撰

律呂古誼六卷（清）錢塘著

此中亦有良著，有一讀之價值。

庚癸原書（淸）蕪湖繆闐撰

此中包含

律呂通今圖說一卷

律易一卷

原音瑣辨

律呂名義算數辨

音調定程

絃徽宣祕

等書。

律呂原音四卷（淸）康親王撰

香硏居詞麈五卷（淸）方仰松撰

詞源二卷（清）張炎撰

中國戲劇及現代中國樂之書如左：

中國劇（漢文）（日本）辻武雄著

中國ノ芝居（日文）（日本）辻武雄著

中國劇之組織（民國）齊如山著

以上三書皆組織的研究中國劇之良著。

宋元戲曲史（民國）王國維著

元之雜劇（東亞研究講座）（日本）鹽谷溫述

此二書爲研究中國劇史之良著。

顧曲塵談二卷（民國）吳梅著

此書爲研究劇曲組織之良著。

西洋人研究中國音樂之書（揭於雜誌之論文從略）如左：

J. A. van Aalst,-"Chinese Music." Shanghai & London, 1884.

Joseph Miot,-"Mémoire sur la Musique des Chinois, tant Anciens que Modernes." Paris, 1780.

Maurice Courant,-" Essai historique sur la Musique Classique des Chinois, avec un appendice Relatif a la Musique Coréenne 此篇 Lavignac-"Encyclopédie de la Musique: Histoire." 之第一卷

Erich Fischer,-" Beiträge zur Erforschung der Chinesischen Musik nach phonographischen Aufnahmen" Leipzig, 1910.

Marcel Granet,-"Dances et Légendes de la Chine Anciene." Paris, 1926. 2 vols.

G. P. Green,-"Some Aspects of Chinese Music and some Thoughts and Impressions on Art Principles in Music." London, 1913.

Eyles Irwin,–"Chinese Music, examples, in Oriental Collect."

Eyles Irwin,–"Chinese Tunes, examples, in Oriental Collect."

Klabund,–"Dumpfe Trommel und berauschter Gong. Nachdichtungen Chinesischen Kriegslyrik." Leipzig, 1915.

Louis Laloy,–"La Musique Chinoise." Paris, 1910.

E. Metzer,–"Musik und Gesang bei den Chinesen." Globus. Bd. 46. Nr. 24.

George Soulié de Morant,–"La Musique en Chine." Paris, 1911.

George Soulié de Morant,–"Theâtre et Musique Modernes en Chine." Paris, 1926.

Richard Wilhelm,–"Chinesische Musik." Frankfurt, 1927.

關於西藏音樂，有

A. H. Francke,–"La Musique au Tibet." [Lavignac,–Encyclopédie de la

Musique: Histoire. Tome. V.]

第二章　中亞音樂之擴散

第一節　中國音樂之源泉

欲究中國音樂之源泉，當探求東洋各民族發生之始，在今日學術進步之程度，尚未能充分判明。然欲大略的考求，則其大體之徑路，當由人類學及考古學之研究始。尤以東洋民族之發生，由其作出世界最古之文明觀之，則此問題與探世界文化源泉之大問題一致，世界多數學者，現多注目於此。但關於音樂方面，似尚等閑置之也。

關於東方音樂，保存最古之某種記錄或遺跡者，大體有三處。一西方美索不達米亞地方，其地有最古之斯邁爾人，繼有亞述巴比倫等之閃人，其後又有波斯人等。與此關係最深者，有阿非利加之埃及人，及歐洲之希臘人。第二爲亞細亞南部之印度，古有達羅維荼人，後雅利安人代之，提出偉

大之音樂文化。第二亞細亞東部之中國，自極古時代，在黃河並揚子江流域，作出驚人之文化。其中發現許多音樂材料。此西南東三地方之太古音樂，今日顯現於世界之路徑，各不相同。卽西方文化，主要爲遺跡及遺物，在考古學發達之今日，其年代至某程度可以充分明瞭，故其研究有相當之科學的信用。南方文化，卽印度文化，主要爲宗教之經典，祇知彼等對神之事，不足以知人間之實際生活，其年代殆不可考。在紀元前五千年、三千年、二千年、一千年、一百年殆無區別。故對此作科學的研究，甚感困難。近來雖曾發掘古蹟，然其遺品，尙未能充分決定印度之古代音樂。東方文化，卽中國文化，主要在於記錄，至太古之遺物，今日殆無存留者（尤以音樂方面爲甚），其可認爲最古之遺物者，不過周末之鐘鐸類。然由記錄考之，其爲紀元前後數千年，時代大致明瞭。或謂伏羲氏發明琴瑟，黃帝求竹於崑崙山而作律管，或謂舜作韶樂，此等記錄極多。若此種記錄可以徵信，則中國古代之音樂，當可明瞭。然據近來之研究，此等記錄，多爲後世任意作成，殆不足信。如是，既無遺物遺跡，其記錄又不足信，則中國古代之音樂，終歸於不明而已。

今日東方音樂最古之研究材料，除西方者外，鮮有足信者。然非無着手研究者，印度古代音樂，

雖無紀年，然與西方音樂比較研究之，至某點止，尙可推測其年代。中國之記錄，雖不能完全信用，但既有傳說，必有原因，尙可想像至於某點。又此等想像中，有相當正確者尙不少。

然欲探東方音樂之源泉，則必超越此等遺物遺跡記錄等，而追溯悠遠之太古，是則不可不勞吾人之想像。其尤爲困難之問題，因既無遺物遺跡，又無記錄，恰如吾人於月中想像某物者然。然而人類之發生及其移動，人類學可以取資也。太古原始之人類，作集團的生活，使用必需之器物，考古學者有以教我也。在其中想像音樂在何等位置，較之今日想像火星中之人類，作如何生活，究屬大堪置信也。

不幸今日對於人類之發生及其移動，與文化最初之出現等問題，人類學者並考古學者，有二三異說，尙未能充分決定。余等只能於其中取其認爲最確者，或取對於自己研究上之情形認爲最適當者（即於自己研究最適宜者），除此以外，別無致力之方。今以此種態度，對東方音樂之源泉，欲作以下之考察。

地球上人類之發生，在距今數十萬年乃至百餘萬年以前。其發生也，與其謂爲各處起於同時，

寧謂起於某處者。其發生地爲印澳大陸。卽太古時代，澳洲與印度及阿非利加之東邊，連絡成一大陸，人類卽發生於此地，在此大陸陷沒爲印度洋之前，已漸次移動，主要移向西及北及東北方面。其間分黑人種、黃人種、白人種等。亞細亞之地，除其南方尙有黑種人外，大部分爲黃種人與白人種所佔。其始大部集中於中亞細亞。其西北方爲白種人所佔，東南方爲黃種人所居，後乃漸次移動。其移動之原因何在？許多學者，各異其說。或謂由於亞細亞大陸氣候之大變化，或謂爲探索植物，或謂爲尋求寶石類，或謂爲逐太陽而東進。此等諸說，各有理由。就中尤以氣候之變化爲最大之原因。原來地球上土地之陷沒隆起，變化極甚。中亞細亞由今日之裏海至巴爾喀什湖以及塔里木盆地，太古時似爲大海。其後因土地隆起與水之減退，大部分化爲沙漠，唯處處有儲留之水都成爲湖，氣候這時發生大變化。當時海岸之天山崑崙山雪山帕米爾高原等，氣候四時調和，極適於生活。自化爲砂漠後，氣候非常不良。在其周圍集團居住之許多民族，爲求水求食物而始移動。其中有最初移動者，有隨其後逐漸移動者，於是漸起土地之爭而行戰爭。自此移動之始，文化乃急激進步。

大體之移動，究作何種狀況乎？居砂漠南方之黃色人種，一部東入中國，成爲漢人，作原始之中

國文化。一部西入美索不達米亞平原，成爲蘇美爾人，作成最古之蘇美爾文化。居中央砂漠東北方之黃色人種由蒙古滿洲而蔓延朝鮮日本，如通古斯種。又居中央砂漠西北方之白色人種，一部進向西南，成爲閃（塞姆）人，爲亞述巴比倫迦勒底等。又成含人，進至埃及。又其後進向南方者，成爲雅利安人，在印度成爲印度人，在伊蘭高原者，成爲波斯人。又超越高加索而入歐洲者，成爲希臘人。

閃人入美索不達米亞時，其地之蘇美爾人，已有黃色人種之文化。其後閃人壓服蘇美爾人而握美索不達米亞之主權，兼吸收其文化。換言之，閃人之文化，乃繼承黃色人之文化者。閃人中最進步之迦勒底人，其文化有與中國古代之文化類似之處，亦當然也。例如中國音階用十二律，一年爲十二月，迦勒底人之所爲亦同，此或中國人得自迦勒底者，或出自蘇美爾人者，此乃當研究之問題也。

元來人類個人對於猛獸，防禦力極薄，故早作集團生活，則第一相互之間，當謀意志之疏通。最初殆如動物，發出一種鳴聲，表現其意志。後經長久之歲月，——恐經幾萬年——始發爲言語，至是始發現說話之方法。所謂唱歌，恐已在人類出現幾十萬年之後。舊說謂音樂與人類共同出現，有人

類時卽有歌，據最近之研究，似有否定之傾向。然此等事，對於音樂史之研究，無直接之必要。因當言語出現以前人類不過如鳥鳴然，僅發出一種長短之音，亦可認爲歌也。但其爲鳥歌，或人歌，則未可知耳。然眞所謂歌者，則當認爲自言語發現之後始。人類之中發生言語，爲非常長久集團生活之產物。其時各集團皆各自獨立，故言語各各不同，以完全相異之形而出現。雅利安人，南方黃色人（中國人與蘇美爾人），北方黃色人（朝鮮日本人等）之言語，自始皆異其組織。故歌謠之性質，亦當自始有異。所謂歌謠性質異者，卽其旋法(modus)異也，因而音律亦應不同。

於是余先揭下列之原則

言語之語原同者，音階組織之根本原則亦相同。雅利安人中，印度波斯阿剌伯等之音階，分析極細，好用等於今之四半音之小音程。中國人之音階極粗，所謂五段音階，自古用之，似由其語原來者。蘇美爾人之音階，今日尙不能詳知，但由種種之事情觀察之，似與中國人同近於五段音階。巴比倫人卽迦勒底人，得之於蘇美爾人，作其音階之構成理論。又希臘人初用雅利安人原來極細之音律，其後注入迦勒底式卽蘇美爾人之音階理論，乃作成粗者。

古代音樂史，有較歌謠之發生更緊要之問題，卽樂器之發明是也。余在西洋史講座之西洋音樂史講座中，曾言欲定樂器之定義，非常困難。例如原始的食器，平素用於食事，然或乘興打之以行樂，則此物雖爲食器，但打之以爲娛樂之一瞬間，卽變爲樂器。換言之，卽食器同時又爲一種樂器也。然用爲食器時，他人不能呼之爲樂器，須待不用爲食器之後，打之以爲娛樂時，始可呼爲樂器也。例如今日中亞細亞用土製之缶爲食器，往往打之而與歌謠伴奏，然人皆不呼爲樂器。然戰國時代，秦王曾打於趙王之前而歌，恐秦王乃依當時西域之例者，然趙已不認缶爲食器，故趙王見之不以爲食器，而以爲未奏之樂器。

又太古之弓，用於狩獵或戰爭，然彈其絃則發樂音，故往往彈弓絃以爲娛樂，然他人不稱之爲樂器。今若作小弓以供實用，當可發美音，或可稱爲樂器，亦未可知。然今日之人若見太古小弓之長度，不能決定，當以若干尺用爲狩獵，若干尺以下爲樂器也。或謂若在弓上張二絃，則能發生異音，然此未曾實用，與樂器不同。由是觀之，弓絃由一根改爲二根時，始得稱爲樂器乎？但事實決不如是。

如是，余欲決定樂器之出現，實爲困難問題。故余第一覺有定樂器定義之必要，因無論何物，若

謂發音以爲娛樂，卽可名爲樂器，則未開化人，打自己身體之一部分（例如打胸與髀而踊），其時其身體之某部分，不得不名爲樂器。又自己周圍，無論何物，打之皆能發聲，又不可稱爲樂器。故樂器之定義當如下：

所謂樂器者，卽凡鳴之以爲娛樂，或欲以其鳴聲作特殊之用而特作者也。「鳴之」二字，卽言其器存在之第一目的者。

如是以考察之，最古樂器出現時代，似非意外之古。人類入於石器時代，距今似在十萬年前，其時不能認有特別樂器之存在。自舊石器時代，經過渡時代而入新石器時代，漸在一萬年以前。至少有可稱爲樂器者出現之時，恐在中石器時代之初，今日所認樂器者，多爲新石器時代以後之物。新石器時代以前，卽中石器時代，爲樂器之曙光者，只以動物之骨所作之笛。此等骨笛，似於狩獵時用爲信號者，當然亦有吹之以爲娛樂者。

新石器時代樂器，急速發展，中國人有磨石爲磬者，已於是時發明。又大作土器，以土作球形之笛稱之爲壎。又以藤或麻之纖維，後又由蠶得絲，成爲堅固之絃。於是張絃之樂器亦發達，如琴瑟之

類，中國自古已發現矣。

雅利安人長於飼育動物，自古張動物之皮，用爲樂器，又由其腸筋等爲絃，小型之絃樂器多用之。

及至使用金屬時代，中國有鐘，西亞細亞有銅拍子（鐃鈸）出現。初只用紅銅，後似用青銅，取其發音非常悅耳也。故自青銅發明以後，鐘與銅鼓鐃鈸等，異常發達。中國鐘之發展，則在周代。

太古時，亞細亞以東與以西者，其樂器之性質大異。向東之代表者爲中國，中國古代樂器，殆皆固定的，大規模者極多。先是琴瑟，皆坐（今日皆用椅子，昔則膝地而坐）而彈之。瑟甚大。中國古代樂器之構造及用法，在第三章說明之。其他如編鐘，編磬，亦屬大規模者極多，不能以一二人之力動之。又有名建鼓者，亦極大之大鼓，胴及革面，有六尺對方，自座至頂，高約二三丈，與房間同高，作之與建屋無異，故以建皷名之。雖有壎與笛等小樂器，然笛與他國之笛比之則較大。所謂壎之樂器，不以兩手持之則易落，落則易破，不能且行且吹。換言之，中國古代樂器爲安定的，此因中國之土地在東方黃河及揚子江流域，爲一安定之平野，漢人種自古入此平野，作成安定的國家，故非移動的。

然西進而以美索不達米亞爲中心之諸民族，位置皆不安定，而爲移動的。土地亦多砂漠，一旦無水，不得不易其居處。他民族侵入，又不得不逃避他方。故彼等在古代屢變其居處，故彼等所持之



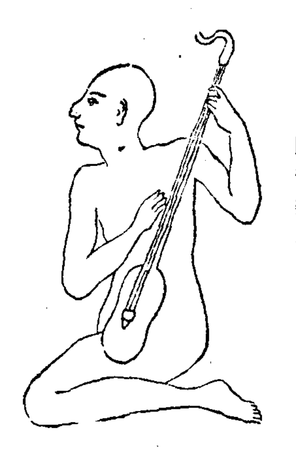
第二圖　亞述之抱琴與哈鋪

樂器，皆小而爲移動的。彼等普通之樂器爲抱琴(Lyre)其他爲亞述及猶太之哈鋪，皆小形者，能且行且奏之，如第二圖爲亞述之抱琴及哈鋪之浮彫，然至埃及始變爲固定的，成爲大哈鋪(第三圖)或挪夫爾(第四圖)，此即埃及人之生活爲固定的證據。後挪夫爾大概亦多爲固定的。其始爲移動的證據者，如第五圖，乃且行且奏者也。第五圖且行且奏者爲原形第四圖用於固定的，乃其後之變形。由此觀之，埃及方面，與中國不同，長時間爲移動形，漸漸變

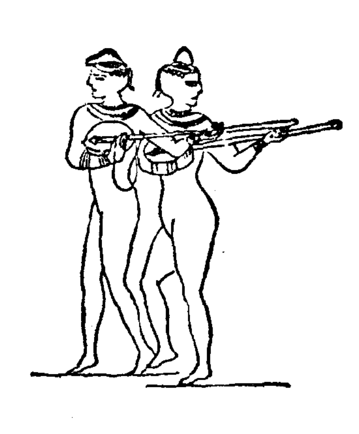
爲固定形者。

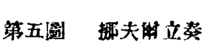
關於此點，印度頗似埃及。印度古代之維拿(Vina)與埃及之挪夫爾性質相同，與中國之樂器性質大異。又印度之樂器用弓，中國古代未曾見之。然西亞細亞由弓發達之樂器非常之多。由此等考之，印度之古代樂器，與雅利安共通之痕跡，顯而易見。相傳世界以弓擦絃而發音之法，印度自古有之，但不似雅利安人發明者，相傳爲紀元前五千年時錫蘭島之王拉瓦那發明，殆達羅維荼人發明者亦未可知。其成爲胡琴入於中國則甚晚。

第三圖　大哈舖



第四圖　挪夫爾





第五圖　挪夫爾立奏

今再複述，中國音樂之源泉，其先中亞細亞砂漠地帶之周邊，此處東南有黃色人種，西北有白色人種。黃色人之東行者，有中國人等。其中中國人，上古已有燦然之文化，保持許多樂器，而甚進於音樂之域。因自古已安定於此地，故樂器大概爲固定的大規模者。又由周圍之各民族學來種種雜多樂器，而成爲己物。黃色人種西行之蘇美爾人，最古雖保持進步之樂器，但被閃人侵入，其藝術亦入於閃人之中。白色人始爲閃族含族等，進向西南，佔居美索不達米亞及埃及。後雅利安人逐之而進，皆繼續長期移動，故音樂非固定的而爲移動的，樂器爲小型便於攜帶者極多。其中比較早得安定土地之埃及與印度，遂變化其小形樂器而

爲略大之安定之形。

今欲述中國之古代音樂，須知其與印度音樂極有關係，故不能不詳述印度古代音樂之來歷，與傳入中國之情形。

第二節　印度古代音樂及與中國之關繫

印度最初研究音樂，自雅利安人越帕米爾高原侵入印度河流域，征服此半島之先住民族，握其實權時始。徹頭徹尾爲宗教的。初爲婆羅門教，後與佛教有不離之關係。

印度先住民族爲何如人乎？其最初者，自印澳大陸尙未陷於印度洋海底以前徐徐侵入者，爲黑人種，名爲尼格利陀族，其生活狀態極低，先爲原始人生活，無可稱爲文化者。此等尼格利陀族，今尙住於安達曼諸島與麻剌甲半島之內地，成爲明科庇族與賽曼古族等。又爪哇之卡隆族，亦其一部，只作巢於樹上而棲之，欲於此等種族間求音樂之體系，殆不可能。

然其後自北方侵入壓迫此等原始民族者，爲黃色人種之蘇美爾族。在此半島地方稱之爲達

羅維荼人。蘇美爾人原有相當之文化，此民族，在擴張於印度半島、錫蘭島、與俾路芝斯坦阿富汗斯坦之間，曾達於可驚之高文化。此爲距今五六千年前之事。達羅維荼人之文化，在先無人知之，皆以爲雅利安人侵入印度以前，此地之先住民族，卽達羅維荼人文化甚低，自高文化之雅利安人侵入，乃征服此文化低之民族。及至最近，考古學者，發掘印度各地，探得雅利安侵入以前極古時代達羅維荼人之遺跡，其文化之高，令人驚嘆。例如古達羅維荼人所建宏壯都市之廢跡上，雅利安人建有都市。而雅利安人之都市規模及設計甚劣，其材料亦不如先住民族所用者，只不完全的模仿先住人民而已。達羅維荼族，已自石器時代入於金屬使用時代，其文化或足與中國之古代相比，此亦蘇美爾人當有之事也。

雖然，欲研究當時先住民族達羅維荼人有何音樂，在今日尙不可能，因考古學的發掘，始開其端，其中尙未發見何等樂器與音樂的材料故也。按達羅維荼人與雅利安人，曾有交涉，雅利安人最古之記錄中，對於先住民族之藝術，或含有何種材料，除此以外別無方法探索。然所謂雅利安人之記錄，大概爲彼等宗教上之傳說，而宗教上傳說之通性，皆謂自己所信之神爲偉大之神，他族所信

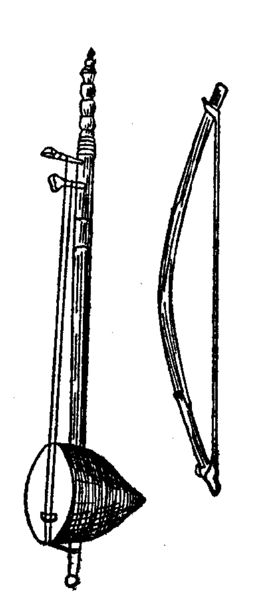
仰者爲惡魔，在此種傳說中，作此種研究，極爲危險。況此時之雅利安人與達羅維荼人間，征服者文化低，被征服者文化高，故征服者之記錄，尤不可信。

然予在此文化高之蘇美爾人，卽達羅維荼人之間，竟終不能得一音樂上之材料乎？是亦不然。余曾發見唯一之樂器，此唯一樂器之發見，實足充分誇示彼等之文化，因其首先發明用弓摩絃之樂器故也。換言之，卽今日歐洲有最高文化者所尊重爲最藝術的高級樂器之提琴與四絃低音大提琴之最初發明者。

此弓樂器，雅利安人呼爲 Ravanastron，據雅利安人之記錄，謂紀元前三千年頃（卽距今約五千年之前）由錫蘭之王拉瓦那（Ravana）發明者。此樂器果由拉瓦那王發明與否，不能確定；然由錫蘭王拉瓦那統治之民族作出，則無疑義。此錫蘭王拉瓦那，在雅利安人傳說中，爲極有名者。初雅利安人侵入印度半島，征服其先住民族達羅維荼人事，見於史的傳說羅摩衍那史詩，此詩卽敍述雅利安人英雄羅摩王與代表達羅維荼人勇王拉瓦那鬬爭者。此史詩中亦言及當時錫蘭島之文化，表示先住之達羅維荼人方面文化，高於雅利安人。謂此樂器爲代表達羅維荼人之大王

拉瓦那所發明，亦當然也。要之出自達羅維荼人則無疑。

世界上最古大樂器拉瓦那斯特隆(Ravanastron)之原形如何？今日尙不明瞭。就此以調査今日印度之弓樂器，其種類甚多，其最原始的形式，今日印度人有呼爲 oorni, ruana, onerti, koka 等物，第六圖卽柯加（koka），頗似中國之胡琴，又似阿剌伯人之 gunibry，或謂由阿剌伯方面輸入印度者。此物又名金奈力(kinnere)，此名與猶太之 kinnor，希臘之 kingra 爲同語，此爲西亞細亞方面絃樂器之名，學者由此點觀之，遂認 koka 爲由西亞細亞來者，然而誤矣。此 kinnere 之名，與印度之緊那羅有關係，後世佛教方面，乃成爲絃樂之名，決非自始呼此樂器爲 kinnere 者。因此不宜認此樂器爲由他方傳來，卻當認此器爲由印度西入阿剌伯東入中國日本者，今就此事，恩給爾(Care Engel)曾有言如左：



第六圖　柯加

用弓所奏之古樂器之一，名拉瓦那斯特隆，相傳爲距今五千年前錫蘭島王拉瓦那所發明。即使不然，謂弓樂器爲印度人發明當不爲謬。何則？試研究梵語以觀之，自千五百年至二千年間之書籍中，已有此名矣。古代用弓以奏之樂器，他無記錄可見，而此原始的狀態之弓樂器之作法，又極幼稚。何則？用指與爪彈絃之法，實易出好音；若知彈絃，則摩弓之法，當被蔑視矣。則其經長久之年月不能改良進步可知。又有當注意者，自昔至今殘存之遺物，只爲表示歷史上之故事，宗教上之儀式，及公家之宴饗者耳。在此種機會中，只用某種樂器，故吾人能發見某種樂器之畫。此外普及民間進步之樂器，則全不可知。乃時經二千年至於今日，而往昔者普及民間之樂器，仍爲極原始狀態，未曾進步，不惹吾人何等注意，故吾人亦毫無所知。假令此拉瓦那斯特隆爲由回教徒持至印度者，則當與阿剌伯波斯之樂器相似，都會中上流階級間，當多行之。然實際僅行於山間僻地下級社會之間。又拉瓦那斯特隆最簡單之種類，殆與中國胡琴之稱爲 ur-heen 者相一致。此物有二絃，腹部乃木之小片而中空者，張以蛇皮。此非中國古代所有，乃佛教入中國以後，（即自紀元二三世紀後自印度及西藏次第移來者，）後遂入於日本。

即此樂器初爲達羅維荼人發明，自雅利安人侵入印度，遂有輕視之之傾向，（蓋因宗教上之理由。）故士民雖廣用之，而宗教上儀式及上流社會之間，竟無用者。故爲低級樂器，經過數千年未有變化。然其間一方面輸入中國（此非與佛教同入，似由士民之間自然推廣者）而成胡琴，一方面由波斯入阿剌伯，在西亞細亞爲白人玩弄而漸次進步。可知拉瓦那斯特隆，非在印度進步，實紀元前後，行於波斯及阿剌伯而進步者。至亞歷山大帝國東漸以後，又有進步，而逆行轉入印度，故與印度之弓樂器異形。此第一次進步改良之拉瓦那斯特隆，如第七圖之狀，此爲松奴拉（M Sonnerat）所著東洋印度之旅行（Voyages anx Indes Orientales）第一卷中之圖，此形確爲根據波斯之絃樂器者。在波斯呼爲 revàveh，在阿剌伯者，變化而爲 rebab（列巴布），在大食帝國時，爲全盛時期，其事當於第四章中述之。此便利之新式，又因回教之影響，而借入於印度，後又成更新之拉瓦那斯特隆，呼爲 sarinda，其形當於第四章說明之。歐羅巴之 violin，即此阿剌

第七圖　拉瓦那斯特隆

伯之列巴布同穆罕默德帝國之西漸，而先成爲非洲摩爾（Moor）人之列倍克（rebeck），繼成西班牙之列倍克，終爲意大利之維阿拉（viola）。

以上之樂器，乃出自先住民族之達羅維荼人後移入雅利安人之手者，此下試述雅利安人之音樂。

雅利安人原居中亞細亞，在其他民族之後，始越雪山（卽與都庫士山脈）而入阿富汗斯坦，由此向東侵入印度之五河地方爲其根據地，逐漸探身於印度中部及恒河流域地方，又擴張勢力於印度半島之南方。有名之羅摩衍那史詩，乃記雅利安人征服錫蘭島之事實者。是時彼等保持所謂婆羅門教之宗教，此民族之生活，除由其經典吠陀窺知外，不能多知。此吠陀有四種，卽梨俱吠陀(Rig-veda)傞馬吠陀(Sama-veda)夜珠吠陀(Yajur-veda)阿闥婆吠陀(Atharva-veda)。就中以梨俱吠陀爲最古，大概紀元前千年乃至千五百年前間之物。卽其中尙有雅利安人住於雪山中開八爾嶺北之傳說。其最新之傳說，亦爲雅利安人漸入印度之恆河地方時之事實。此梨俱吠陀最古之形式，大概爲歌謠形式之民族傳說，如許多原始民族中所常見之式。（例如蝦夷族之迂加拉，

及日本古事記所記之太古歌謠形式)。只因雅利安人宗教思想頗强，故其民族中出現宗教的階級，將此傳說視爲神聖而加以整理，又歌爲特殊之形也。不獨此也，其後益以有音樂的效果，作成歌謠中心之傞馬吠陀，又與此相並而定爲主要祭祀之儀式成爲夜珠吠陀。此三吠陀，自整理成婆羅門教時，卽存在者。最後之阿闥婆吠陀則稍遲，乃表示婆羅門技巧的文化之進步者，似在充分收吸先住民族達羅維荼人之文化以後。其中並記呪術與醫方每術等，由此觀之，此等四吠陀中，可謂爲有音樂之形者，乃梨俱吠陀與傞馬吠陀二者也。

此等吠陀皆非常之長，其短句多重複。其在音樂上之作曲形式，雖不甚繁雜，但欲記憶此冗長之經文，亦頗困難，故能熟誦者遂成特殊之階級，卽所謂婆羅門之僧族是也。由是父子相傳，其始決未有所謂樂譜；及至發達爲傞馬吠陀，其音樂的形式，乃有相當的複雜，其時爲解釋研究計，乃起一種科學研究，此等吠陀之學問，名續吠陀(Upa-veda)。其中對於吠陀作音樂之學問而研究之者，名爲音樂吠陀(Gandharva-veda)。此音樂吠陀之成立，在相當之後世，其印度音階，曾大加議論，由此作成樂譜。傞馬吠陀等卽用樂譜記之，使易傳於後世者。欲知此樂譜，不可不知音階，此音階之

理論，尤爲複雜，非婆羅門僧不許學習，故關於吠陀之研究，雖有樂譜，而他種階級人，不得入門也。

梨俱吠陀與傞馬吠陀，其音樂形式略異。梨俱吠陀只爲簡單之朗誦，傞馬吠陀則置重旋律。夜珠吠陀亦與梨俱吠陀相同，爲單純之朗誦。相傳阿闥婆吠陀全非音樂，不用朗誦之形式。蓋至少在吠陀規則之上當如此，惟其中例如 Sāstras 之讀法等，亦有朗誦的，恰與僧侶之經文相同。至相當於聲明者，則爲傞馬吠陀。講式等則爲朗誦的。又普通之經文，亦略有幾分朗誦的形式。

傞馬吠陀之音樂的形式普通分爲五部如左：

（一）Prastāua ——相當於經文之序部，爲助僧 Prastotri 歌出之部分。有「夫模」之綴字以爲先行。

（二）Udgītha ——爲正僧 Udgātri 所歌之部分。有「倭模」之綴字以爲先行。

（三）Pratihāra ——爲中間之結合部，名爲 Pratihartri 之僧唱之。就正僧所歌最後之綴字而與之連結唱出者。有「夫模」之綴字以爲先行。

（四）Upadrava ——爲在後之句，正僧就前之 Pratihartri 最後之綴字歌出之。

（五）Nidhana ——爲結句部，普通由二綴字而成，時有用一綴字者，正僧助僧 Pratihartri 一齊歌之。

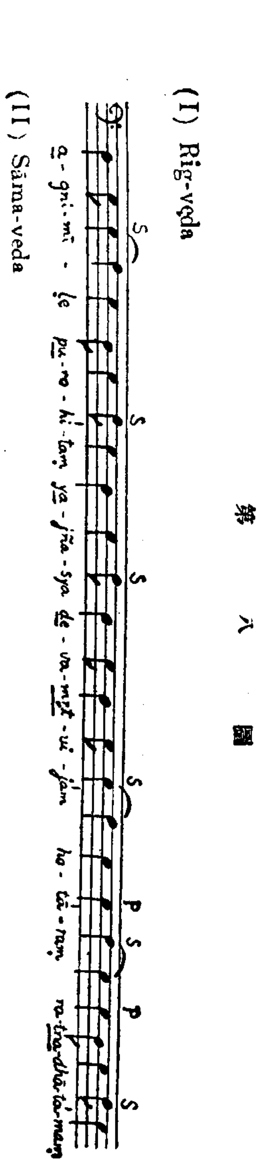
如是分五部分，與羅馬最古教皇古列哥利一世制定基督教聖歌時作出之古列哥利安聖詠（Gregorian chant）相似。古列哥利安聖詠分第一序部（Intonation）第二誦部（Recitation）。第三中間部（Mediation），第四誦部（Recitation），第五終句（Qermuiation）五部。然古列哥利之法，與印度之佉馬吠陀間，似無直接關係。

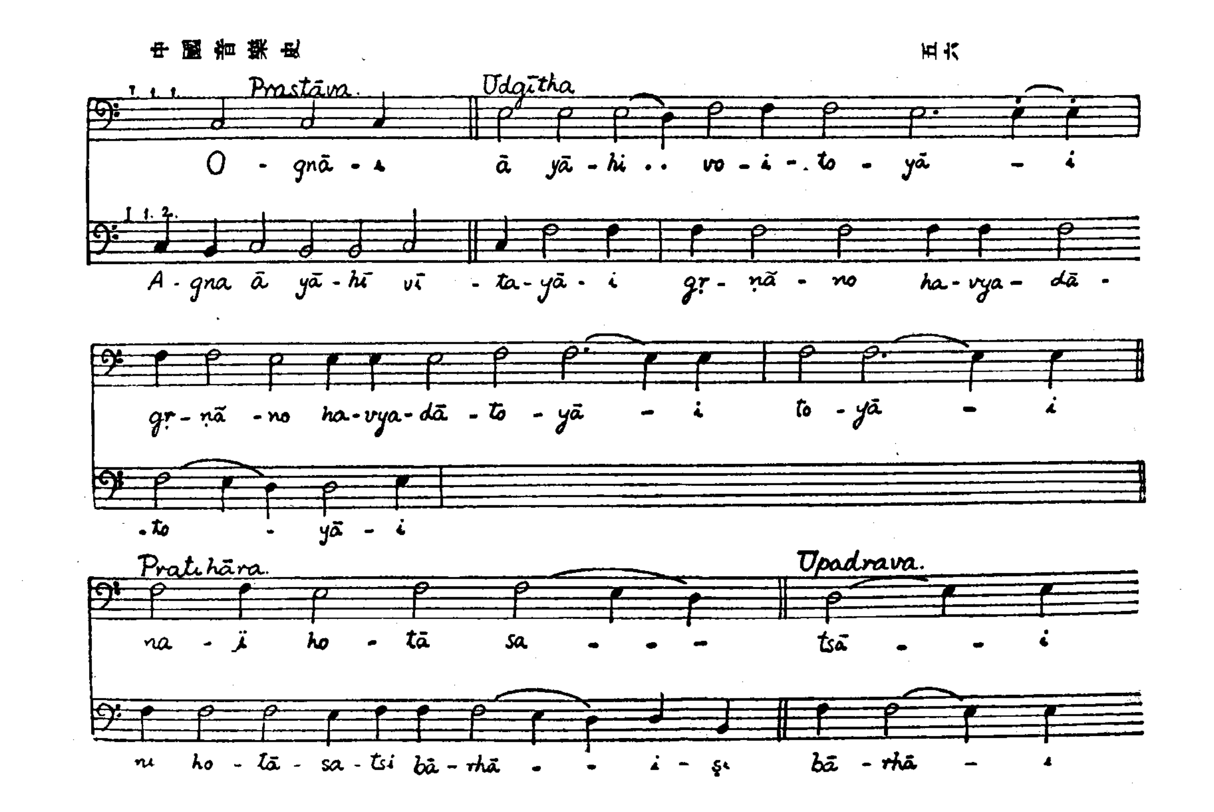
因欲表示此等諸吠陀歌法之大體，茲特揭其樂譜如第八圖，此樂譜只略寫其大體，決非表其眞相者。此因印度之音階，與今日之西洋音階全異，將一 Octave 之間，分二十二等分。今日之西洋音階，分十二等分，此爲印度音階之特徵。第八圖II之佉馬吠陀，乃其最初之第二級。
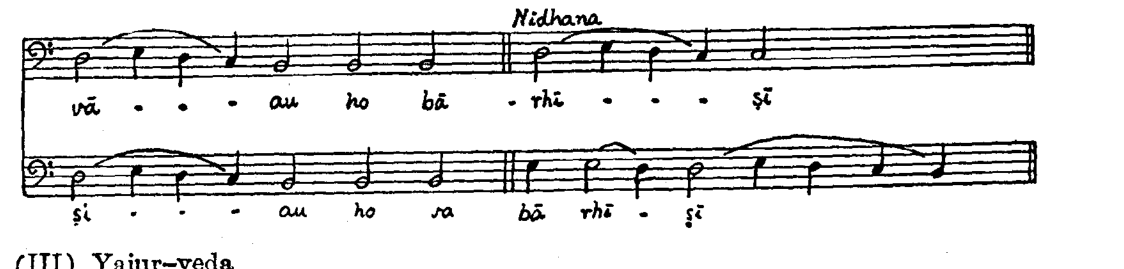
如是者，印度之音階，將一 Octave 分二十二分，果根據何種理由乎？其眞相亦不明。或爲古代雅利安人中一種數之信仰，亦未可知。印度用梵語記載之極古音樂理論書，有名爲 Sangita rāthnakara 者，此書若由精通音樂之梵語學者翻譯，或能確知其眞相；但此書尚未充分翻譯研

究，故其分二十二分之理由不明，研究上不無遺憾。又近代印度學者中，有謂其非分為二十二，乃分為極複雜之多數者。但此說乃由今日歐羅巴科學所示之純正調理論導出，遂謂印度古代已行純正調樂律。其實近代科學所生純正調樂律之理論，決非古代所能發現者也。希臘畢達哥拉斯等研究之樂理，尚非常幼稚，不能與近代純正調樂律之理論相比，若印度有純正調樂律之理論，則於對希臘畢達哥拉斯等之理論當能與以幾分之影響。故余以為此仍由二十二等分之思想來者，非由純正調樂律之理論來者。

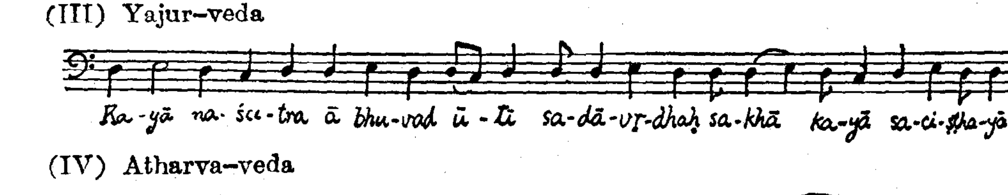
第八圖



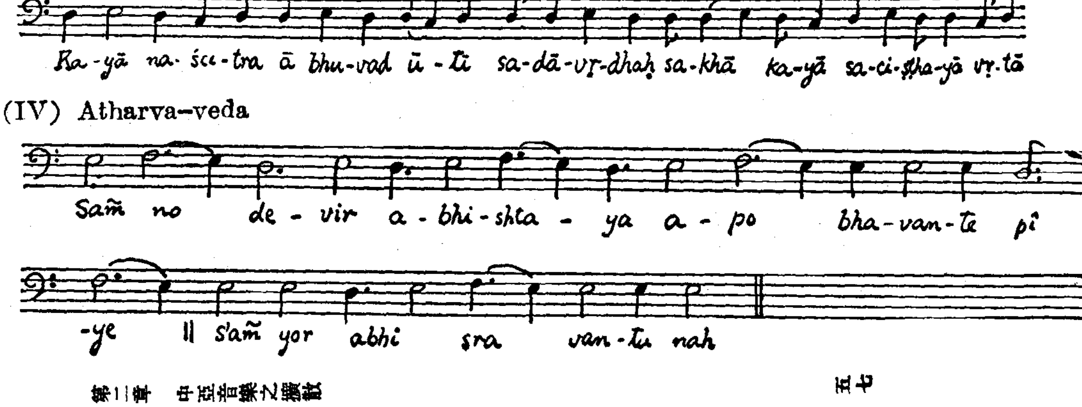

Prastāva.
Udgītha
O - gnā - - ā yā - hi - - vo - i - . to - yā - i
A - gna ā yā - hī vī - ta - yā - i gr̥ - ṇā - no ha - vya - dā -
gr̥ - ṇā - no ha - vya - dā - to - yā - i to - yā - i
. to - yā - i
Pratihāra.
Upadrava.
na - ï ho - tā sa - - - tsā - - i
ni ho - tā - sa - tsi bā - rhā - - i - ṣi bā - rhā - i



(III) Yajur-veda



(IV) Atharva-veda



研究印度之音階時，不可不考察格拉瑪(grāma)與斯魯提(sruti)二者。grāma 即音階，等於中國所謂七聲。sruti 即將一 grāma 分為二十二等分者之一，此為樂律單位，即研究此七聲中所含之 sruti 為何狀也。

今將印度音階七聲之名排列如次：

七聲之順序	其名稱	其略稱	梵字
第一音	Shadja	Sa	स
第二音	Risabha	Ri	रि
第三音	Gāndhāra	Ga	ग
第四音	Madhyama	Ma	म
第五音	Pañcama	Pa	प
第六音	Dhaivata	Dha	ध
第七音	Nishāda	Ni	न

若較此七音低一則在梵字之上，以縱細長之橢圓記之。若高一則以橫細長之橢圓記之。是等七音之順次音程，果如何乎？今試於此間加入幾個 sruti 而計算之。

	Sa	Ri	Ga	Ma	Pa	Dha	Ni	Sa
（七音）	9	4	7	9	13	17	20	22
（Sa 之音程）		4	3	2	4	4	3	8

（相鄰二音間之音程）

此乃作一種二十二等分平均律者，以此與今日西洋長音階之七音相比，以一 Octave 之值爲一，以其小數比較其值觀之，則如次：（主音與音程之值）

七聲名（上爲印度 下爲西洋）	印度之值	西洋之純正調	十二平均律
Sa——Do	0.000000	0.000000	0.000000
Ri——Re	0.181818（$=\frac{4}{22}$）	0.169924	0.166666
Ga——Mi	0.318181（$=\frac{7}{22}$）	0.321928	0.333333
Ma——Fa	0.409090（$=\frac{9}{22}$）	0.415039	0.416666

Pa——Sol	0.590909 ($=\frac{13}{22}$)	0.584962	0.583333
Dha——La	0.772727 ($=\frac{17}{22}$)	0.737966	0.750000
Ni——Si	0.909090 ($=\frac{20}{22}$)	0.906890	0.916666
Sa——Do	1.000000	1.000000	1.000000

此所謂 sruti 一語，乃出自斯魯(Sru) 卽「聞」之語原者，卽「可聽得之最小音」之意，取此爲一種音律之單位。

再就音階卽 grāma 考之，所謂 grāma 者，卽市鎭之意，卽市鎭所行音樂之調子也。此所謂市鎭所行者，予以爲非屬於先住民族，實屬於雅利安人之意，卽指雅利安人所有歌謠之調子，而謂爲 grāma 者。

此 grāma 有三種，卽 Sa 爲主音，Ma 爲主音，Ga 爲主音三者也。此三種音階，表示順次相鄰二音間音程之值 (sruti)。如次：

Sa—grāma	4	3	2	4	4	3	2
Ma—grāma	4	3	4	2	4	3	2

Ga—grāma	4	3	3	3	4	3	2

其初之二音階，爲印度最初音樂理論書 Bharata 之名著 "Nātyashāstra" 所論者，最後之 Ga 音階，前述之 "Sangita ratnakara" (Shārngadeva 所著第十三世紀之書）之中曾論之，此似爲稍新者。換言之，印度古代不能謂有3斯魯提連續之音階，今根據前二種音階考之，則印度音樂上之旋法，有次列七種：

Sa-grāma	Arshabhi	調	2	4	4	3	4	4	3
	Dhaivati	調	2	4	3	2	4	4	3
	Naishâdi	調	4	3	2	4	4	3	2
	Shâdji	調	3	2	4	4	3	2	4
Ma-grāma	Gândhari	調	4	3	4	2	4	3	2
	Madhyama	調	3	4	2	4	3	2	4
	Panchama	調	4	2	4	3	2	4	3

此乃依前述 grama 之主音移動而起者，卽等於中國樂律中之均與調之差。此處之七種正合於中國之所謂調。以此七種印度調，與中國自南北朝至隋唐時之俗樂調比較，則 Shadji 調全與沙陀調同，Panchama 調全與盤涉調同，余認爲調名明爲來自印度者。

若就印度之古代音階述之，則非常之多，此爲相當之專門的問題，故從略。

再就印度雅利安系之樂器考之，其最古而記錄中最多見者，乃絃樂器之維拏(vina)與橫笛也。

所謂維拏者，今日仍爲印度之國民樂器，其起源極古，然今日所見之形，則爲相當之後世變形，

第九圖　印度北方之維拏

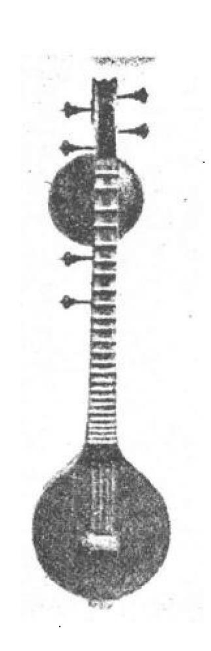
故印度之北方與南方全異其形。第九圖所示者，為北印度所用之維拿，第十圖為示其奏法之圖。此圖中之人物，為距今約百五十年前，印度維拿名手奇旺沙(Jeewan Shah)之肖像。第十一圖所示者，為南印度之維拿。以第九圖與第十一圖比較則大異，後者明與稱為湯布拉者同形。可知為受其影響者。此湯布拉乃後世因西亞細亞文化輸入而生之樂器，故予對於南方之維拿，信為中世以後之產物。唯北方之維拿其形最古。



第十圖　維拿奏法

此古維拿有七條金絲之絃，又有能動之駒，通常用蠟固着。其胴為竹筒所作，附有二個中空之匏，此匏為一種共鳴之物，其音色非常之美。（南方之維拿，只上方附一匏，下部與湯布拉(tanrboura)相同，有 Mandoline 形之共鳴胴。）此匏往往施以極美之裝飾，有繪畫者。

此維拏謂是那拉達神(Narada)所發明者，此所謂 Nara，卽給水者之意，卽此樂器與水有關。不獨此也，維拏又別名 cach'hapi，此名乃表示其爲龜者。希臘之 Nereus 神，及其五十女郎(卽女海神 Nereids)，以音樂著名，想與那拉達有關係也。又希臘之 Hermis 神，曾作龜形之抱琴(名 Chelys)又始作魔歌之斯干的納維亞之倭丁神(Odin)爲管轄海者，有 Nikarr 之名。此神居深海之處，與手下妖魔共奏哈鋪(Harp 中國名箜篌)，相傳其手下人時時昇出水面，教聽明人等以可驚之樂器云。又芬蘭古詩有所謂 Kantele 之 Wainamoinen 之樂器者，爲魚骨所作之樂器，其框爲梭魚之骨所作，又以梭魚之齒爲其調律之栓。



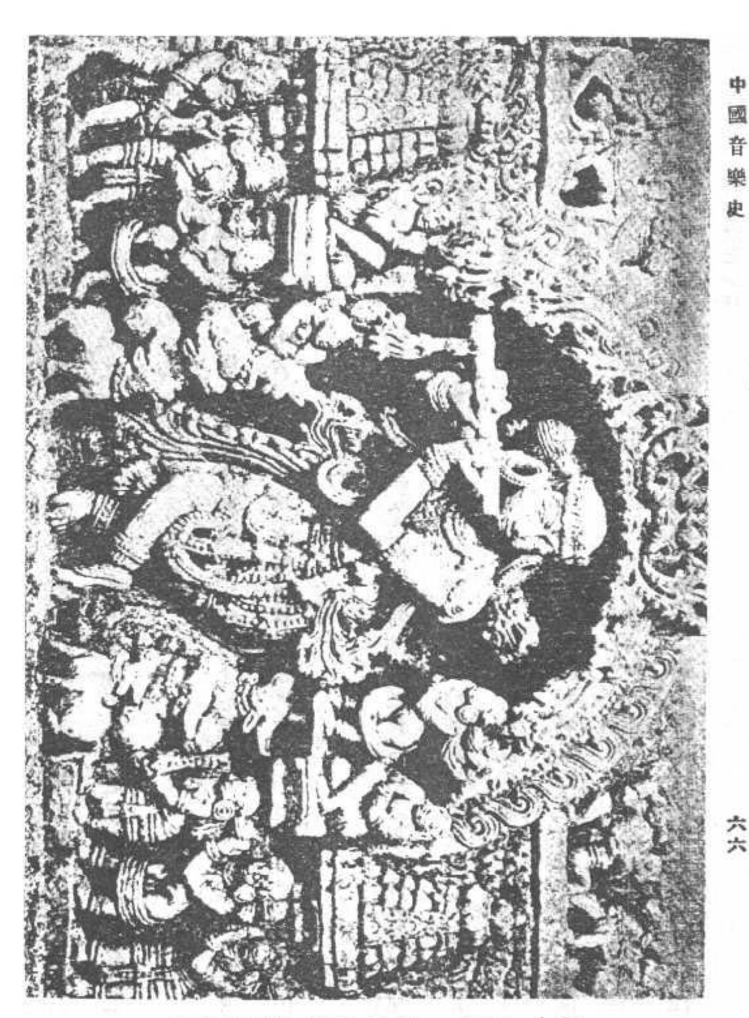
第十一圖　印度南方之維拏

雅各古廉所纂德國神話集中，舉瑞典及蘇格蘭民謠一故事，謂昔有某女被某惡女溺殺於水

而死。有名人哈鋪者，以此女之骨作成樂器，用女之指爲調律栓，用其金髮爲絃。此音樂家奏此樂器時，殺女之惡女聞此音樂遂死云。此種故事在昔挨斯蘭之民謠中亦有之。又此傳說發羅島(Faroe Is今屬丹麥，在埃斯蘭之東南）與瑙威丹麥亦有之。

送水之神那拉達，謂爲雲之管理者。倭丁神爲在空中戴王冠者。實際發明樂器之水精，又與雨神有關係，其音樂可想爲由海來者。同時又想爲由雲來者。因而太古之印度人，又認音樂爲由天來者。

如是者，音樂出自與水有關之神，其樂器又專與海有關係，誠有意味之點也。此共通思想，乃自印度及於希臘芬蘭瑞典瑙威丹麥蘇格蘭等，可知此種思想，出自雅利安人之原始的生活。即雅利安人自其故土北行者爲芬蘭瑞典瑙威丹麥蘇格蘭等住民，西行者爲希臘人，南行者爲印度人。此等雅利安人之原住地中亞細亞，在古時有大海，今已證明矣。某學者謂印度之古樂思想與海有關者，因彼等越雪山而至印度之五河地方時，北印度地方，尙有一大海之故云。然而彼等認音樂與海有密接關係之思想，實自侵入印度地方以前極古之時代已有之，故解釋爲雅利安人在原住地遺



第十二圖　克利什那王子與笛

遇者爲善。

印度古代，仍有一種重要樂器，是爲橫笛。試觀以活動之神而被尊敬之毘濕紐神（Vishnu），爲美少年吹笛之像可知。此毘濕紐神降生爲克利什那王子（Krishna）乃摩訶婆羅多詩之中心人物，常持特種形之橫笛。第十二圖所示者，雖非極古之彫刻，但頗能表示克利什那王子與其笛之狀態。總之在西亞細亞地方，縱笛爲最重要之笛之種類，橫笛則毫無勢力。縱笛似爲閃人種及含人種之樂器，而橫笛則爲雅利安人之物，或原爲蘇美爾人之物而雅利安人承受之者。此謂克利什那王子具體的表示爲毘濕紐神降生者，乃雅利安人入印度征服先住民達羅維荼人以後之事。且成於古代蘇美爾人手之彫刻中，亦見有可認爲世界最古之笛之畫故也。

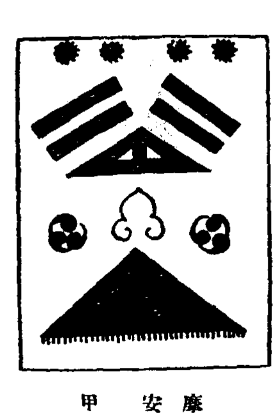
再就古印度之跳舞考之，跳舞方面較音樂尤不明瞭。其古者殆無何等傳述。所幸者，日本天平八年有印度之婆羅門僧正菩提仙那（Badhi sena）與林邑國之僧佛哲（Qat-triet）二人至日本，傳林邑樂。所謂林邑樂者，殆皆古印度之舞樂。據文學博士高楠順次郎氏之研究，始知其中可認爲出自極古之吠陀者頗多。此舞樂之形式，已有相當進步，有次章所述綜合藝術化之性質，決不能



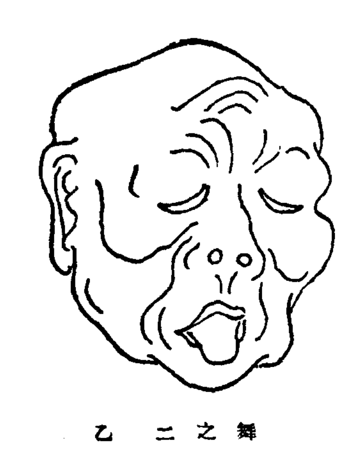
第十三圖　安摩與二之舞

謂爲古代原始的。然若精細調查之，亦曾有所發見。今試述其一二。

林邑八樂之中，有名爲『安摩』之曲，其答舞爲『二之舞。』此安摩與二之舞，明爲一種樂曲。其音階爲前述之 Shadji 調，即沙陀調。日本此舞有安摩二人，二之舞二人，二之舞二人，爲老男與老女。第十三圖卽安摩與二之舞之舞態。安摩之服裝，名爲常裝束，而所以着袍者，蓋當中世，日本已改其服裝矣。手持笏，載奇妙之假面。此假面名曰造面（又作雜面或藏面）以方厚紙作之，其表面張白布畫。第十四圖甲所示之畫，面貌多爲象徵的描寫。二之舞之裝束，雖爲常服裝，但其頭部戴今日西藏方面所見之布製帽子，附以竹葉，此乃象徵土民者。其假面亦奇妙，有稱爲大面，乃自頭蔽下之面，爲中國或北部所無，明示其爲印度方面之假面。其中一人，稱爲笑面，表示老男之笑臉。由其面形觀之，非雅利安人種，似表先住



甲　安摩



乙　二之舞

第十四圖

民族者。又他一人稱爲腫面，表示老女之面，有浮腫之處（第十四圖乙即此腫面），予疑爲表示癩病流行甚多者。實際據由土耳其斯坦向西藏方面探檢旅行人等之紀行文觀之，此地方土民部落之中，一村有完全爲患癩病者，故此種推測，當不致誤。要之二之舞方面，似爲表示印度先住民族達羅維茶人之生活者。安摩方面，確爲握宗教上之權力而支配之之雅利安人。

跳舞之大體狀態，先是安摩二人現於舞臺，作執笏而拂之之動作。此時舞者口中，述以下之詞，稱之爲囀。此殆古代舞者自唱之歌謠，其詞如左：

（一段）初音聲本出何所。

（二段）音聲本出南天竺國，佛家種子阿修羅等

所作伎樂。

（三段）音聲娛樂佛娛樂貴人之（照原文。）

此乃日本與漢文混合者，似爲一種經文。在昔殆有更出色之呪詞，至日本而佚之，後乃加減之而成此歌詞也。安摩拂笏將退時，二之舞二人登臺，走近安摩而乞其笏。其時安摩惡之，拒其近前，乃逃而退。二之舞二人乃模仿安摩作可笑之搖手搖足之狀而舞。此時二之舞唱曰：

「日將晚矣，其人已遠矣。」

所謂安摩者何人乎？按此曲又呼爲陰陽地鎭曲，乃與陰陽神有關者。又所謂地鎭者，乃雅利安人鎭其地先住民族之神者。關於此種跳舞之傳說，其中有一段如次：

所謂安摩之囀，與二之舞之囀，意義不明，似係有一種深理之舞式。自昔相傳爲地祇醉舞之態，由此傳說觀之，大抵爲濕婆神（Shiva）與其配神道伽（Durgâ）跳舞者。此舞爲濕婆從者唐都（Tandu）所發明，故此舞名名唐達瓦（Tândava）。所謂濕婆夫妻之醉舞，乃印度人所常講者。故此舞象此神之醉舞，與所謂地祇醉舞之態相符合。安摩（Amma）爲母之義；道伽女神

之名也。藏面、笹葉、擬舞等之解釋不明，認爲濕婆兩神屈服惡魔之事，用於陰陽地鎮之曲者，尤爲適切。

再由所謂安摩一語之意義觀之，則二之舞之男女，雖見爲地祇醉舞之狀態，然而此二之舞與其視爲神祇，不如謂此老男女爲表示先住民族達羅維荼人之男女，安摩方面表示雅利安人之統治者。卽表示雅利安人喜祭先住民族之地祇達羅維荼人爲自己之地神，而作狂踊之一種跳舞，最爲適切。安摩何故用紙製之面乎？殆原來爲白布，因古代確無白紙故也。然而戴白布而踊，則甚不便，故以厚紙代之。所以疑古代爲白布者，因此厚紙上仍附有薄片之白布故也。造面之表面畫，如第十四圖甲之奇狀。雖云人類顏面之象徵，但古代用薄白布，人面可由外面透見，及用厚紙，遂不能透見，乃描透見之印象，此爲象徵派繪畫可驚之新手法。其以白布蔽面而祭此地祇又何故乎？殆因先住民族多患癩病，恐癩病由鼻口傳染而避之歟？所以當跳舞時，二之舞走近安摩乞笏時，安摩厭之而逃，殆亦爲此也。要之安摩與二之舞，殆表示雅利安人統治先住民族達羅維荼人時狀態之跳舞也。

今再述林邑八樂中之『拔頭』與其答舞之『還城樂』所謂還城樂者，與唐代舞樂中有名

之還京樂相同。樂家錄中有如次之解釋。

還城樂一名還京樂，太平御覽曰還京樂者，唐明皇自蜀反正樂官張野狐撰此曲。又曰，大足元年天后幸京師，同州刺史蘇環進聖主還京樂舞，上御行宮樓觀之，賜以束帛令編於樂府。私曰，文獻通考謂明皇誅韋后而製此曲，三說不同，共舉之。

還京樂爲唐玄宗平韋后之亂而還京時所作者。然此還京樂與傳於日本之還城樂，完全不同。其理由有四：

（一）玄宗時所作之曲皆新樂，此還城樂爲古樂。

（二）還城樂着胡服，其裝束舞容皆印度系，非中國樂舞。

（三）此舞捕蛇而舞，與韋后之亂無關係。

（四）印度樂『拔頭』之番舞，常與拔頭合演。

由此觀之，樂家錄云一名『見蛇樂』蓋本名見蛇樂，因其發音上誤書爲還城樂，遂附會爲與中國之還京樂同也。

第十五圖　拔頭

第十六圖　還城樂

又視此曲爲見蛇樂者，教訓抄說明之云：

「此曲因西國之人好食蛇，求得一蛇而樂不可支，遂模仿其形而作此舞。」

然此亦不過推測之辭，此曲初與「拔頭」同爲一曲，不得不認爲拔頭之一部分，同爲林邑僧佛哲所傳。大約其後至平安朝改革樂制，定番舞之制度，遂將拔頭之舞，分爲前後二段，前半遂爲拔頭，後半遂爲見蛇樂歟？（即還城樂）

拔頭之名，中國有書爲鉢頭、撥頭、馬頭者，此文字之自身，殆本無意義，而爲譯外國語之音者。舊唐書音樂志云：

「撥頭出西域，胡人爲猛獸所噬，其子求獸殺之，爲此舞以像之也。」

又唐之樂府雜錄云：

「鉢頭，昔有人父爲虎所傷，遂上山尋其父屍，山有八折，故曲八疊，戲者被髮素衣面作啼，蓋遭喪之狀也。」

此當爲西域之訛傳。由西域入中國之傳說，訛傳者甚多。

此拔頭之舞態爲一人舞。舞人身着胡服，戴大面，畫異樣之相貌。頭部有似鬣髮者，手持短桴，活潑而跳舞。由其飛躍之狀態與頭部有鬣觀之，與馬相似。（第十五圖，爲拔頭舞之古圖，爲信西古樂圖中所畫。此圖乃畫奈良朝之舞樂者。）

由此觀之，乃與馬及蛇有關者。高楠順次郎博士謂表示梨俱吠陀及河闥婆吠陀中 Pedu 之馬 Paidva 之跳舞者。此 Pedu 之馬之故事，謂 Ashvin 之神，以勇猛之白馬 Pidua，給 Pedu 王，使擊退欲害 Pedu 王之惡蛇，此白馬終奮戰而打倒惡蛇云。今由梨俱吠陀及阿闥婆吠陀中翻譯 Pedu 王之讚歌，如左：

拔頭王之歌（譯自梨俱吠陀）

（一）Ashvin 乎！爾既造幾多之雄姿，爲 Pedu 王賦與快足之駿馬矣。此馬勇猛無倫，齊

千金之利，仆惡龍，有名聲，爲勝利之馬矣。

二）Ashvin 乎！爾給 Pedu 王以白色之馬矣。此乃被 Indra（因陀羅）所激發而殺惡龍者也。敬虔者高聲而呼，勝勇而力銳，齎千金之利，有勢強勇健之四肢。

（三）Ashvin 乎！爾爲永久之平安吉祥計，對於惡馬之主(Pedu 王）與以白色之馬矣。此爲爾之偉大之賜物，當被稱讚而恆爲敬虔駿馬 Paidva 者所呼唱者也。

（四）Ashvin 乎！爾償給 Pedu 王以有豐滿尾毛之白馬矣，此乃打退仇敵者也。此可稱爲戰鬬時能不以箭取勝之昇天之馬。彼如 Indra（因陀羅）管轄世人。

（五）神乎！爾使 Cyavāna （人名）脫離衰老矣，給 Pedu 王以快足之馬矣。使 Atri （仙名）離去闇黑之苦矣，使 Jāhusha （人名）得解放矣。

（六）Ashvin 乎！彼馬有九十九層之力，駿勇而值褒揚者。人人稱之，恰如福神 Bhaga，載背上之友而馳，以導之於喜地。

（七）Soma（神）乎！爾如天主 Indra（因陀羅），成就大業。爾爲毒龍 Vritra 之鏖殺

者，爲城郭之破壞者，如駿馬 Paidva，爲殺戮惡龍者。Soma 乎！儞爲一切 Dasyn 族之征服者。

拔頭王之歌（錄自阿闥婆吠陀）

（一）駿馬 Paidva，殺 Kasarnila（蛇名）。駿馬 Paidva，仆白蛇黑蛇。駿馬 Paidva，破裂毒龍之頭蓋。

（二）駿馬 Paidva 乎！我隨儞後，由我所行之路，逐一切之蛇。

（三）此地生駿馬 Paidva，彼由此地出行矣。因有打退猛蛇之駿馬足跡也。

（四）勿令彼蛇閉已開之口，開已閉之口。此野有牝牡二頭之蛇，願皆使失其固有之力。

（五）在遠在近，一切之蛇皆無力。我以棍棒打斃，以柱杖仆向我之蛇。

（六）今有對惡馬毒龍之救治天主 Indra（因陀羅）與駿馬 Paidva，鏖殺獰猛之蛇族，在堅牢之住居，頂禮勢力猛烈之駿馬 Paidu，今我背後有蛇緊蟠而伺我。

此阿闥婆吠陀之文，爲打退毒蛇之祈禱咒文。被毒蛇嚙者，唱此咒文療治之。

此拔頭，爲右吠陀中 Pedu 馬之神話。高楠博士對印度之古聖歌，有言如次。

拔頭云者，爲王名 Pedu 之音譯乎？抑名馬 Paidva 之音譯乎？驟難斷定。拔字廣東音爲 pet，朝鮮音爲 pe，日本古音爲バイ。頭字安南音爲 deu，朝鮮音爲 tu，日本古音爲ヅ，兩者雖無差異，但倭名抄於拔頭之拔下，注爲「拔音如末。」則與其謂爲王名 Pedu，寧以馬名 Paidva 之音譯爲正。

至其舞容，日本高楠順次郎有言如次：

「拔頭之被髮、素衣、作啼、喜躍八折，並非如舊唐書及樂府雜錄所云，如遇喪之狀，亦非效喜躍山路八折之象者，乃擬於 Pedu 之馬者。被髮者，馬之鬣髮也；素衣者，表馬之白色也；作啼者，非逢喪而啼，亦形容馬嘶者。喜躍八折者，象急足駿馬之超躍者。拔頭之手所執之桴（長六寸黑色），爲打退毒蛇之武器，棍棒與杖，亦適合於殺蛇之咒文。始終作格鬪之狀，非與猛獸格鬪者，乃表示對敵蛇奮迅之狀也。尤以用於競馬時之本舞，爲表示千里之良驥。纏於其身之裲襠及帽子，皆所謂北胡之服。鳥居龍藏觀雅樂所之演習見拔頭舞，謂裲襠原爲羊皮所作之筒衣，有毛方面在下，中央穿穴以通首，爲西藏人猓羅人等所用之蠻服。中國表示殊方之服時，不問東西南北皆着之。

此其所以用裲襠於拔頭歟?又或因所扮之本尊爲馬，故用皮衣，此點尙不明。」

如是考察時，還城樂恐爲 Pedu 王得打退之蛇喜極而舞之狀。

此拔頭舞亦唐時入中國，似係唐睿宗時，印度婆羅門僧所獻者。玄宗時之歌舞戲中，有大面與撥頭二戲，皆入於婆羅門樂中。此所謂大面者，指陵王之舞。

今再就舞樂「蘇莫者」一言之。此本大阪天王寺樂人奏家之祕曲，爲盤涉調之曲。舞者一人，全身着毛服，手持桴而舞。其時另有平常裝束之樂人一，登舞臺吹笛，舞人合笛音而踊。

此曲古來異說甚多，樂家錄云：

「蘇莫者，笛說曰，役行者於大峯傳之，日藏上人於仙窟傳之，云云。

「一說，役行者以笛吹蘇莫者之曲行，大峯之時感，歎笛音而山神出現（今謂蘇莫者嶽卽是也，）而舞之今所傳模此舞也，云云。

「一說，聖德太子行河內國龜瀨之時，於馬上吹尺八，山神出現舞之，云云。

「一說，或僧曰，此曲六波羅密經具說之佛世界之曲，而非本朝事，樂者正天竺之曲也，云云。

「篳篥說曰，聖德太子於大峯吹笛時有山神欲侵之，太子顧後則畏退畢。其時太子曰，曾毛阿羅奴毛乃加奈止，故述其詞名之蘇莫者也云云」（原文按曾毛，倭音同梭磨，故以爲卽蘇莫。）

此中所謂日本聖德太子與役行者，在山中吹笛，山神和之而舞，因成此舞之說，明爲後世附會之說，或此曲傳入日本後，有吹之者，亦未可知。此中以所謂「天竺之曲，卽印度樂」之說爲正。新井白石之樂考有說如左：



第十七圖　蘇莫者（古圖）

「蘇莫者，者當作遮，唐時所謂西胡渾脫舞也。蘇莫遮者，高昌國女子之帽名也。」

此只視爲西域文化，而不及於其根本之印度，誤矣。教訓抄云：「此爲天竺之樂。」大日本史禮樂志所言如左：

「按教坊記，曲名有蘇莫遮。羯鼓錄，太簇宮有蘇莫賴邪，並音相近，蓋同曲也。又教

訓抄體源抄云，「天竺曲，然他書無所考。」

要之由其舞態觀之，似爲印度樂，予疑此爲印度古神話中克利什那王子吹笛之舞，似表示鬼與畜類聞王子之笛感歎而舞之故事也。

第三節　中國古代之音樂

前文曾云，中國民族，爲太古居中亞細亞東南部之黃色人種，東進而移入黃河流域及揚子江流域地方而建國者，與由中亞細亞西進之黃色人種蘇美爾人，在太古實有密接關係。因漢民族之思想，與蘇美爾人之思想，有共通點，故其音樂之基礎，完全一致。

關於此點，與雅利安人種之印度民族，根本不同。卽印度民族爲瞑想的，宗教的。蘇美爾人及中國民族，爲實際的，社會的。印度民族欣慕未來之世界，中國人執着現在之生活而樂生。因而中國人及蘇美爾人之宗教，爲實用的。以現在生活爲愉快而加以思考，因而多富於迷信。例如保守天體之迷信，與數之迷信，而喜占卜，此等一切，皆現於彼等之音樂中。

要之所謂音樂者，由人心動作之效果而生者。其動作有三：第一，音樂者，娛悅人心安慰人心之動作也。此種動作，無論何人種皆有之。第二，音樂爲感化人心之動作，即某種音樂能使人心嚴肅，又某種音樂能使人心柔弱，又某種音樂能使殺伐，即有所謂正樂、淫樂、凶樂等之區別。着眼於此動作時，遂起以音樂規正風俗善導社會之思考，而有所謂「移風易俗莫善於樂」之理想，此音樂所以有社會的效果道德的效果也。第三，音樂爲生活之反映，爲人格之自然發現者，又進而爲神之表現者。又可謂靈的表現，宗教的表現。此三者，凡有相當文化之國民音樂中，皆得見其若干。亦有某部份特別顯現者。由此方面觀察之，印度之音樂，殆以第三之宗教的表現爲中心。中國古代音樂，最重視第二之社會的道德的效果。關於此事，若認舜爲實際人物之史的存在，則當起於此時。要之至周已極明瞭，及春秋時，孔子出而達於最盛時期。此與印度民族置重未來的瞑想者相反，而爲中國民族置重現世的實用的之證據。

中國民族之文化，果開始於何時乎？欲明瞭之，頗感困難。據傳說，距今五千年前，有神農氏，伏羲氏等英才出世，大振文化。其後有稱爲黃帝之英傑出，乃確立國家的組織。此說殆將大部分文化之

起源，歸於神農伏羲黃帝者，尤以關於音樂之問題，多歸功於伏羲氏及黃帝。例如中國民族代表的樂器琴及瑟之發明，則歸功於伏羲氏。作成音階形式之基礎音階，並樂律之基本五聲十二律，則歸功於黃帝。及至舜時，完成作曲之形式，而有出色的有謂韶樂。此爲最高理想之樂曲，孔子稱爲盡善盡美者也。禮樂之道，遂定基於此。今根據此種傳說，以觀音樂進步之順序則如左：

樂器完成（伏羲氏）樂律完成（黃帝）作曲完成（舜）

對此傳說之構成以考之，關於琴瑟之完成，先歸功於伏羲氏。但此二樂器之所以目爲最高尙樂器者，究何故乎？按「琴者禁也，禁邪念也，」因有道德方面之思想。故關於琴之構造之說明曰：『其長三尺六寸六分，象一年三百六十六日。其上圓，象天。下方，象地。五絃，象五行。』是此樂器，乃合於天之理者。又關於瑟之解釋曰：「琴瑟相和。」琴象夫，瑟象婦，謂琴瑟相調和而奏，象夫婦相和之狀態，故將琴瑟二樂器，視爲合於天理人法之理想的樂器。換言之，所謂伏羲氏發明琴瑟者，卽中國民族將對於樂器之一種理想，付於理想的人物伏羲氏者也。

又認黃帝爲完成五聲十二律者。五聲者，宮商角徵羽也，以此配君、臣、民、事、物，以爲萬物不誤其

序時，音階亦得其序，因而旋法亦得其正。十二律由六律六呂而成，律爲陽，呂爲陰，由三分損益之法，而由律得呂，表示由陽生陰。由呂得律，表示由陰生陽。律呂相和，似陰陽相和而生子女。如是以完成五聲十二律，亦於音階之構成上，表示天理與人法相應也。換言之，所謂黃帝完成五聲十二律者，乃中國民族以音律上一種理想，付於理想的人傑黃帝者也。

此外又有舜作韶樂曲一事。孔子至齊聞韶，三月不知肉味，則此樂之偉大可知。孔子又評此樂爲「盡善盡美。」十九世紀中葉，德國羅曼的克樂派驍將受最高教育之音樂家舒曼氏訓戒其子弟，有所謂「音樂者訓戒六十八條，」其中有「最高藝術與道德一致」一語，與孔子之言，完全相同，此卽禮樂思想之極致也。以此藝術道德皆達最高之韶樂，歸功於舜，亦中國民族以作曲上一種理想，付諸理想的人物之舜者也。

如是以考察之，此等傳說，皆中國民族音樂上理想之發現者。卽使歷史上確有如伏羲氏黃帝舜等人物存在，此音樂上之傳說，亦不足置信；實後世以彼等之理想，表現於此者。況此等人物事實上是否存在，固不明耶？

但對於此等傳說，不宜悉附之一笑。蓋傳說之爲傳說，本大有研究之價値，因其中實有一種暗示，卽其人非伏羲氏，非黃帝或舜，只暗示在某時代發生如何形狀之原始的中國音樂者也。

中國古代音樂，在歷史上之材料，至周始明。今先就周代之音樂，比較其遺物與當時之記錄，並參考其傳說而研究之。

詩經及禮記中多周代樂器之名稱，蓋中國記錄之最古者，在春秋時代。是時樂器之種類，就其構成主要部分之材料觀之，可分八種，是名八音，卽金石絲竹匏土革木是也。今將詩經及禮記所載之樂器，按此八音，分類如次。

詩經所載之樂器如左：

〔金〕鐘、鉦、鏞（亦書爲庸）

〔石〕磬。

〔絲〕琴、瑟。

〔竹〕籥、篪、笙、簫、管。

〔匏〕笙、簧。

〔土〕缶、壎。

〔革〕鼓、鼛、賁鼓、鼉鼓、應田、縣鼓、鞉。

〔木〕柷、圉。

禮記所載之樂器如左：

〔金〕鐘。

〔石〕磬、玉磬。

〔絲〕琴、大琴、中琴、五絃、瑟、小瑟。

〔竹〕管、籥、簫、韋籥、笆篪。

〔匏〕笙、竽、簧。

〔土〕壎。

〔革〕鼗、鞀鼓、鞞鼓、土鼓、蕢桴、縣鼓、應鼓、拊搏、揩擊、鞉、魯鼓、薛鼓、相、雅、楹鼓。

〔木〕柷（椌、）敔（楬。）

今就此等樂器中之主要者述之：中國民族，自中亞細亞根據地，移於黃河流域揚子江流域之後，屢與土著民族及南方印度支那民族、南洋民族等交戰，漸次征服此等四周民族，而採取其文化。尤以周代威力普及四周民族，而與之同化。其時已採入四周民族之文化矣。其國號名周，或即網羅此等四周文化之義歟？前記周末樂器中，包含他族樂器甚多，尤以笙、簫、籥及許多鼓類，皆外來者。其中可認爲中國民族樂器之最古者，爲鐘、磬、琴、瑟之類。

周代已入於金屬文化時代（殷時似已入於金屬時代）。而最珍重者爲鐘。然更古之中國民族，當石器時代所保存之有名樂器則爲磬。

尙書之夏書禹貢篇，有「泗濱浮磬」句，其古註云：「泗水之涯，水中見石，可以爲磬，」即泗水之旁有美石，可以作磬也。此磬當舜時爲極重要之樂器，舜之典樂之夔，稱爲「於予擊石拊石，百獸率舞。」今假定舜及禹爲實在人物，此所謂泗濱浮磬者，亦可認爲發見石器時代之遺物。卽介舜禹僅爲傳說上理想的架空人物，當紀元前二千年時，中國在新石器時代，是時以山中之水邊所採石，

作成名爲磬之樂器，亦可信也。

日本奈良興福寺寶物中，有稱爲泗濱磬，或泗濱浮磬者，其形如第十八圖。傳入此物至日本者爲奈良朝中頃之玄昉僧正，即距禹時已約三千年之後，而稱此爲禹時之泗濱浮磬，究何故乎?十八圖之磬似係紀元之後，佛家所作之物，傳入日本者，然則何故又稱爲泗濱浮磬乎?蓋此名爲磬之石製樂器，當時日本人極寶貴之，於是說明之曰，此即尚書禹貢所謂泗濱浮磬類之樂器也，其後訛誤，遂以泗濱浮磬爲此樂器之名。按磬之最古形，如第十九圖。據周時制度，「倨句一矩有半，其博爲一，股爲二，鼓爲三，參分其股博去一以爲鼓博，參分其鼓博，以其一爲之厚。」（參照第十九圖）今日朝鮮李王家所用之磬（特磬）之大者，即依古制，如十九圖。又據文獻通考，宋元祐時，范鎭作黃鐘之磬，股九寸，鼓一尺三寸五分，股廣四寸五分，鼓廣三寸，厚一寸。又宋明道制新樂，作特磬十二，其黃鐘及大呂之磬，股長二尺，股廣一尺，鼓三尺，

泗濱磬（興福寺藏）

第十八圖

其廣六寸九分之六，太簇以下，股長一尺八寸，其廣九寸，鼓二尺七寸，其廣六寸，厚則黃鐘二寸一分，大呂以下次第加厚，應鐘之厚至三寸五分。是等概爲距古已遠之後世之制，要之用於音樂之磬形，

第十九圖　古代之磬

以人字形爲最古，至後世仍爲標準之形。第十八圖與福寺之泗濱石，則爲特殊之磬形，似係後世佛徒所用者。磬之特殊之形，有擴翼爲蝙蝠者，有相並爲二魚者，有作其他動物之形，或作他種特殊之狀者。然實際作成此等形狀者，在調整音律上，頗感困難。僅能用爲打拍子或一種信號而已。奏樂時不可不用人字形者。蓋人字形者，能使調律正確也。

此磬所用石料，如前所述，禹時用出自泗水之濱之石，後世用南陽石。南陽石似爲瑪瑙之一種，其大塊直徑有二至三尺者。陳氏樂書云：「小華之山，其陰多磬。鳥危之山，其陽多磬，高山涇水出焉。其中多磬，則磬石所自，固雖不一，要之一適陰陽之和者，泗濱所貢浮磬而已，蓋取其土少而水多，其聲和且潤也。」然

觀佛家所用之磬，其石種類種種不同，南陽石所作之磬，在音樂上最重要之理由，卽不因溫度寒暖之差與乾濕之不同而變化其音律，卽能如今日之音叉，能用爲音律之標準也。其他樂器之調子，則不能常爲一定。鐘經長久年數後，其振動數常稍有變化，若鏞則變化更甚。所謂特磬者，卽據此理由，用爲奏樂音調之標準。作磬者截取南陽石爲板，以錯磨之。尚書夏書禹貢篇，豫州貢磬錯。其古註云，「治玉石曰錯，治磬錯。」由是觀之，所謂錯者，似係一種金剛砂。所謂玉磬者，卽以玉作之磬，似非特別樂器。

第二十圖　特磬（雅樂用）

樂器之磬，分特磬編磬二種。皆以木作牌樓狀之框，懸磬於其中央。此框左右之柱名虡，其橫架名簨，其上之屋名業，業

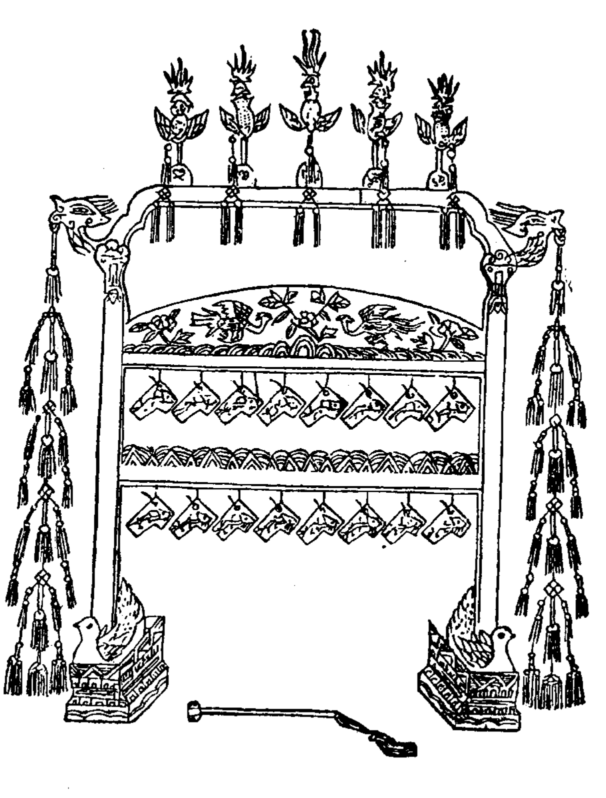
上之裝飾名崇牙，虡之足往往作成虎、狛犬等臥象。特磬者框之橫架上只懸一磬，如第二十圖專用於雅樂，第二十一圖則佛家所用者，殆爲後世之物。此特磬乃用以定音律之基本者。其音律，普通按黃鐘作之。又有用以表示拍子者，與日本雅樂之用鉦鼓，同一目的。



第二十一圖　特磬（佛家用）

編磬專用以奏雅樂者，昔以十二磬並懸於架，有應十二律之音之說。今日普通共知之編磬，始自黃鐘至八度上之夾鐘，順十二律，得磬十六枚。上段八個，下段八個。今日用此編磬者，只北京及曲阜之孔廟，臺灣臺南之孔廟，與朝鮮之李王家雅樂隊耳。臺南之孔廟，爲明朝永曆二十年卽淸康熙五年，鄭成功之子經所建，其時尙未備有樂器。

至乾隆十四年，禮器樂器始備。此樂器悉依康熙乾隆之制。然實際今日臺南孔廟之編磬，其配列順



第二十二圖　編磬

序已亂，且有打而不鳴之石數枚。又孔廟所備明代之物，已破損而不能用，今皆淸朝康熙乾隆時所定之制度。其中頗有可怪者，瑟之調絃法等，有誤爲箏者，可知康熙乾隆之制，不能信用。朝鮮李王家雅樂所用者，高麗睿宗時由宋輸入。後李朝世宗九年，朴堧研究唐代制度，用爲宗

廟並文廟之樂，爲現今所存最古之制。據此考之，下架之右端爲黃鐘，依十二律之序，向左排列而至林鐘。上架左端置夷則，向右依十二律之序至淸夾鐘（卽夾鐘八度上之音）。其磬石自黃鐘始，順次變爲略小之形。第二十二圖，爲朝鮮李王家之編磬。打磬時用角製或木製之槌，打鼓端之厚部，發音異常淸美。有似鋼琴（批霞那 Piano）之音。

中國自新石器時代入於金屬時代者爲殷代。其能明示自石磬移爲金屬之

第二十三圖　華原磬

狀態，一爲方磬（卽方響），一爲鉦。然此方響，相傳出現之年代頗新，卽以南北朝時梁之銅磬，爲其始祖云。方磬及方響之名，至唐始用之，茲從略。鉦之名見於詩經，其古者以鐵板或銅板代磬石，懸於

框而用之。又呼爲銅磬。日本奈良興福寺中有與泗濱磬相並，稱爲華原磬之樂器。所以稱爲華原磬者，杜氏通典云：「書云，泗濱浮磬，泗濱石可爲磬。近代出華原也。」又文獻通考云：「後世復以泗濱石，其聲下而不和，而以華原所出易之，信乎。」又同書云：「唐天寶中，廢泗濱磬，而以華原石代之。」殆對於泗濱磬而呼新形者爲華原磬也。二十三圖所示者，爲日本奈良朝時由唐傳入者，恐非古代之作。然觀其形，可以知石器之磬，化爲金屬之鉦之徑路。

周代樂器之中心，已自石器之磬，移於金屬器之鐘。周代之鐘，有光輝燦然者。中國陳氏舊藏之周鐘十個，已入於大阪之住友男爵家之手而珍藏之。可就此研究其原委。京都帝國大學考古學教室文學博士濱田耕作對於周鐘，曾有研究。其時囑予研究之一部，爲其音律之測定。此等研究之結果，在泉屋清賞別集中出版，題爲陳氏舊藏十鐘。對此十鐘，曾付以假定之名如左：

（一）丼㠯姒鐘　（二）𪓐鐘　（三）兮仲鐘　（四）己侯鐘　（五）楚公鐘大　（六）楚公鐘次　（七）楚公鐘小　（八）奇字編鐘　（九）虢叔編鐘　（十）𪓐編鐘

其形皆稍異，大體除第八奇字編鐘外，爲一定之狀。卽其形可想爲周鐘之代表。第二十四圖，卽

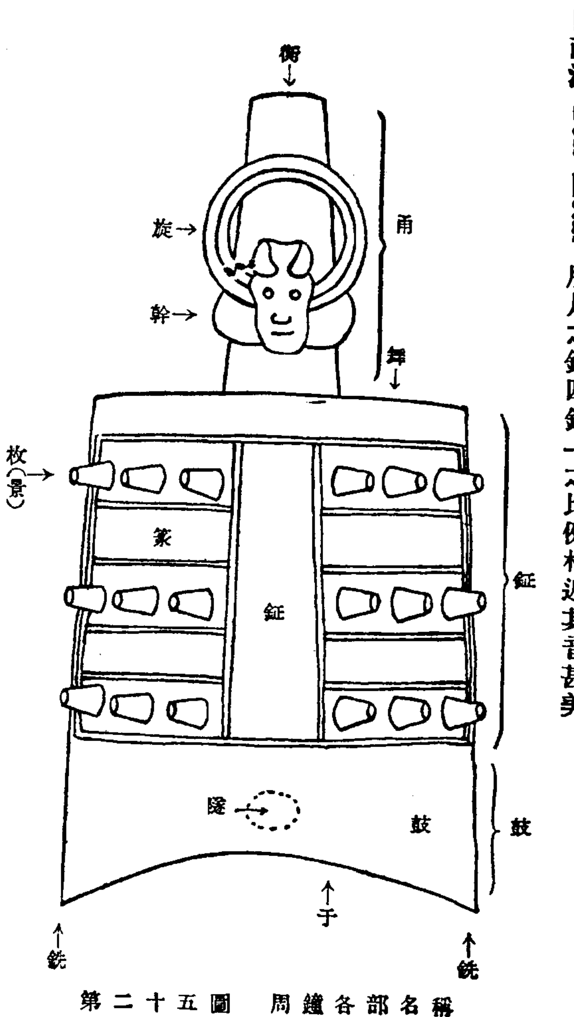
其中之一。此鐘各部之名稱，如第二十五圖。



第二十四圖　周鐘

此鐘之物質，周禮考工記謂：「六分其金而錫居其一。」即合金百分中，含銅八十三，錫十七，與

今日西洋 Bell metal 所用之銅四錫一之比例相近，其音甚美。



第二十五圖　周鐘各部名稱

此等周鐘之大，總高自一尺左右至二尺以上，其重量自一貫內外至九貫內外，今表示其振動

數及大如次：

鐘名	鐘高（尺）	甬高（尺）	振動數	音高
并昃奴鐘	一、四一五	〇、七一〇	197.4	雙調（倍）殆爲一致
𠭯鐘	〇、九五五	〇、五一〇	415.5	較鳧鐘略高
兮仲鐘	〇、八一五	〇、四四五	823.5	較鳧鐘（清）略高
已侯鐘	〇、五五〇	〇、三三五	1280.0	較平調（清）低
楚公鐘大	一、一六〇	〇、五八〇	274.9	與上無（倍）一致
楚公鐘次	一、〇〇〇	〇、四四〇	469.8	較鸞鏡稍高
楚公鐘小	〇、七六五	〇、四〇五	579.9	較壹越（清）略低
奇字編鐘	〇、四九〇	〇、一七五	618.9	較斷金（清）略高
虢叔編鐘	〇、七六五	〇、三九〇	765.6	較雙調（清）低
𠭯編鐘	〇、五一〇	〇、二九〇	646.0	較平調（清）略低

但奇字編鐘上方無甬，而附以（形之鈕。表中之數，乃其鈕之高也。）

此雖專就周代之鐘述之，但鐘之起原，則在周代之前。杜氏通典云：「鐘、世本云，黃帝工人垂所造。（山海經云，炎帝之孫鼓延始爲鐘。又禮記云，垂之鐘，鄭玄云，垂堯時鐘工，未知孰是。）」但此皆後世附會之說，似至殷代始發現者。周禮鳧氏爲鐘。此鳧氏之鐘，又呼爲鳧鐘，其制法與前述之周鐘，完全相同。

周鐘之爲樂器者，有特鐘編鐘二種，相當於前述之特磬與編磬。特鐘，在簨虡（郎框）中，惟懸一鐘。編鐘之簨虡中分上下二段，懸十六鐘。懸鐘之法，甬之途中有幹，以稱爲旋之環吊之。其形與第二十圖及二十二圖磬狀相同，故特用爲調律之基本。又奏樂之際，作指示拍子（節調）之用。編鐘能出十二律之音，故用以奏樂。特鐘，今日中國孔廟，臺灣臺南孔廟，朝鮮李王家雅樂隊仍用之。其理由與前述之編磬同，中國及臺灣者非古制，朝鮮李王家之物，爲高麗朝恭愍王十九年（明洪武三年），由中國傳入者。李朝世宗時朴堧研究唐之制度時又補整之，較其他樂器略爲可信。今觀朝鮮李王家之編鐘及其排法，與編磬同。下段右端爲黃鐘，左順十二律之序，左端爲林鐘。上段左端夷則，右順十二律之序，右端爲清夾鐘。李王家編磬及編鐘之音律如左：

朝鮮律名	編鐘	編磬（參考）	日本之律	
黃鐘	259.2	265.4	神仙	258.6
大呂	283.7	285.6	上無	274.8
太簇	294.5	306.2	壹越	292.7
夾鐘	320.5	319.7	斷金	305.6
姑洗	339.0	339.0	平調	326.2
仲呂	357.7	358.7	勝絕	343.1
蕤賓	370.6	373.9	下無	365.7
林鐘	398.1	393.0	雙調	391.5
夷則	428.5	412.7	鳧鐘	410.1
南呂	445.5	431.5	黃鐘	437.0
無射	452.0	474.6	鸞鏡	460.0
應鐘	485.8	491.6	盤涉	491.5
清黃鐘	543.6	538.8	神仙	517.3

清大呂	596.1	566.0	上無	549.5
清太簇	617.0	584.8	壹越	585.4
清夾鐘	652.9	639.3	斷金	611.2

如是則朝鮮之黃鐘，與日本之神仙一致，此因朝鮮之雅樂，採用唐之雅樂律故也。日本之壹越，雖云相當於中國之黃鐘，但爲唐之俗樂律。唐有雅樂律俗樂律二種，雅樂律較俗樂律略低二律。

除以上所述之編鐘特鐘外，據詩經所載，有名爲鏞鐘之美鐘，此爲特鐘之一種，上部不設甬，其形如今日之半鐘，至孔子時，改爲大形，稱爲鎛鐘。至漢代尚有用之者。然其後似用梵鐘，鎛鐘遂廢。

再就絲屬之樂器說明之。即琴與瑟二種，爲中國古代國民樂器的代表。其他種類之絃樂器，皆自秦以後，由西方輸入者。琴與瑟，據傳說，謂伏羲神農時已有之。史記本紀謂伏羲氏作三十五絃之瑟，神農氏作五絃之琴云。或謂琴與瑟始於舜時，此皆不能盡信，惟其起源實極古。琴瑟之原形似爲蘇美爾人共通之樂器，瑟即 Dulcimer，波斯方面極多，似亦由蘇美爾人移入者。此因中國民族，尚在其原住地與蘇美爾人保持共同化文時，已有琴瑟之原始形樂器矣。(第二十六圖即波斯之瑟)

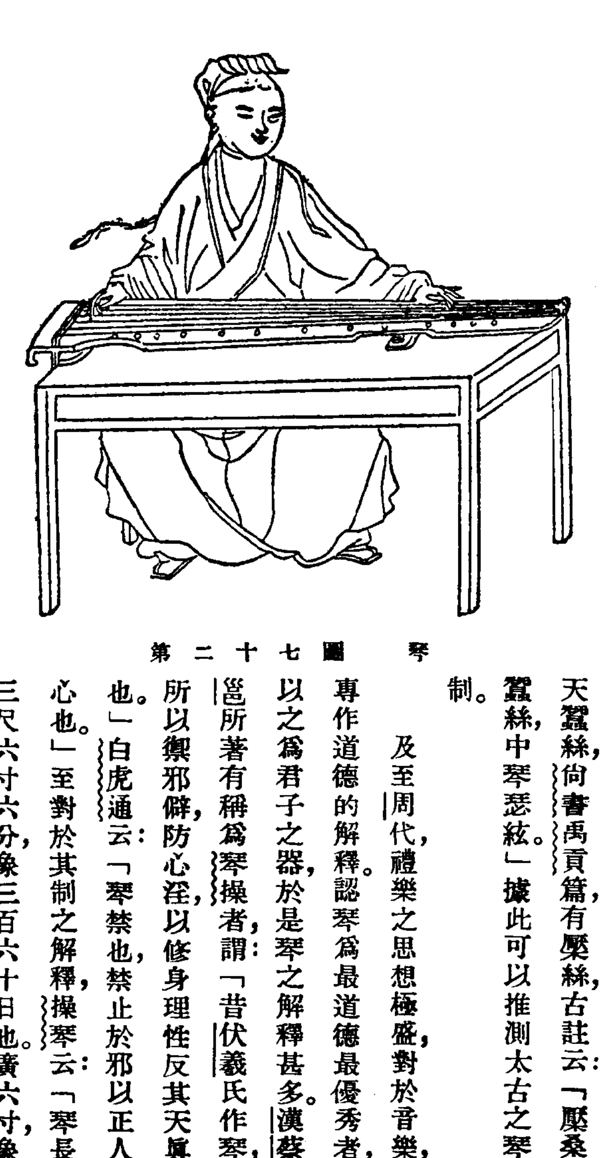


第二十六圖　波斯之瑟

今日琴與瑟之形狀，已根本與古不同。所謂根本不同者，琴無柱而代以徽，以左手按絃之各處，以右手之爪彈之。瑟尙有柱，左手無按絃之必要，以左右兩手之指彈之。原來琴小而瑟大，又不僅大小問題，其奏法之不同，實爲根本問題。然試想像其原始之形，結果仍不過大小問題。因此兩者非根本上爲別種樂器，只 Dulcimer 大小之差耳。換言之，卽琴爲小形而絃數少者。瑟爲大形而絃數多者。小者可左手按絃，故絃數少而足用，是爲琴。大者不能伸左手按絃，故用柱；用柱則一絃僅發一音，故絃數須多。是爲瑟。

相傳琴始爲五絃，周文王武王各加一絃，乃成七絃。此因後加二絃之名爲文絃武絃而附會之說也。然太古爲五絃，後爲七絃；周時行七絃琴，似爲事實。

七絃琴之形，如第二十七圖，其體以桐作之。詩經國風一鄘一之四云：「樹之榛栗，椅桐梓漆，爰伐琴瑟。」又尙書禹貢篇云：「嶧陽孤桐。」古註云：「嶧山之陽，特生桐，中琴瑟。」朝鮮樂概要云：「琴之制，前面用桐木，後面用栗木，漆以黑，暉以螺蛤爲之，凡十三，中暉最大，一暉第十三暉，漸次而小。凡七絃，初絃稍大，至七絃漸次而細。」此大體爲唐代之制。但暉者徽也，示按絃之所者。其絃古用



第二十七圖　琴

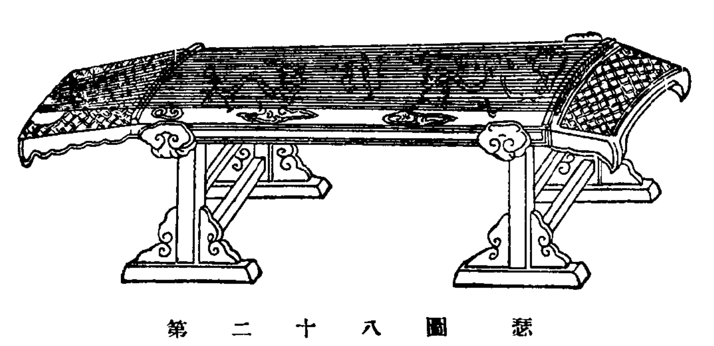
天蠶絲，尚書禹貢篇有檿絲，古註云：「檿桑蠶絲，中琴瑟絃。」據此可以推測太古之琴制。

及至周代，禮樂之思想極盛，對於音樂，專作道德的解釋。認琴爲最道德最優秀者，以之爲君子之器，於是琴之解釋甚多。漢蔡邕所著有稱爲琴操者，謂：「昔伏羲氏作琴，所以禦邪僻，防心淫，以修身理性反其天眞也。」白虎通云：「琴禁也，禁止於邪以正人心也。」至對於其制之解釋，操琴云：「琴長三尺六寸六分，象三百六十日也。廣六寸，象六合也。文上曰池，下曰巖，池，水也，言其平。下曰濱，濱，賓也，言其服也。前廣後狹，象尊卑也。上圓下方，法

天地也。五絃宮也，象五行也。大絃者君也，寬和而温。小絃者臣也，淸廉而不亂。文王武王加二絃，合君臣恩也。」此中已加入後世五行說。要之琴之爲器，實爲代表中國人道德理想者。

瑟之制，據杜氏通典云：「瑟，世本云，庖羲作五十絃。黃帝使素女鼓瑟，哀不自勝，乃破爲二十五絃，具二均聲。」風俗通云：伏羲氏作四十五絃之瑟。史記謂伏羲氏作三十五絃之瑟。文獻通考謂雅瑟二十三絃，其常者十九絃，頌瑟二十五絃云。三才圖會謂大瑟五十絃，中瑟二十五絃，小瑟十五絃，次小瑟五絃云。對於絃數各異其說。要之太古絃數多而無一定，春秋以後樂器之制始定，大體多用二十五絃，故今日皆謂瑟爲二十五絃。但中國瑟已亡佚，孔廟所用者，僅立與箏相同之柱而出五聲者耳。其調絃法奏法皆不知矣。朝鮮李王家之瑟，爲高麗朝恭愍王十九年（明洪武三年）由中國傳入者，其調絃法及奏法，似近於古制。卽二十五絃中，除中央一絃，餘分前後十二絃。前十二絃順次出低音部十二律，後十二絃順次出高音部十二律。以左指彈低音絃，以右指彈高音絃，同律者以二指彈之。

瑟之大小，據文獻通考謂雅瑟長八尺一寸，寬一尺八寸，頌瑟長七尺二寸，寬一尺八寸。朝鮮李



第二十八圖　瑟

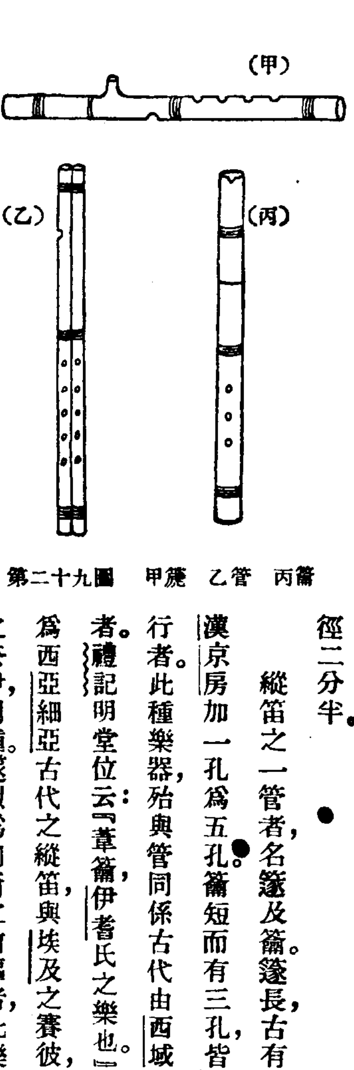
王家之瑟，與頌瑟完全相同。

又瑟之制，據朝鮮樂概要云：「瑟之制，前面用桐木，後面用牙木（俗稱奄木），四面邊兒漆以黑，前面畫雲鶴，兩端畫錦，黃鐘絃最大，至清應鐘絃漸次而細，閏絃與黃鐘絃同並染柱亦漸次而低，閏絃之柱，退立於檐之棵前。」

再觀竹屬之樂器，此可分篪、籥、簫三種。篪卽短橫笛也。禮記又寫爲篴。杜氏通典云：「篪、世本云，暴辛公所造。舊志云，一曰管，非也。雖不知暴辛公何代人，而非舜前人明矣。舜時西王母獻琯，則是已有此器，辛公安得造篪乎。」此雖傳說，但其爲物頗古可知。或卽中國民族居原住地時所用之橫笛也。據爾雅，「篪以竹爲之，長尺四寸，圍三寸。」朝鮮李王家雅樂所用者一尺一寸四分，內徑五分。朝鮮之篪，乃高麗睿宗九年，由宋輸入者，表面有指孔四，後有指孔一，似笛，吹口在管之

途中，有突出之短嘴，是名爲篴。與其相似之橫笛，古代希臘亦有之，但亦似由蘇美爾人傳入者。

縱吹之笛名曰管，特用二枚相並者。此與古代埃及等處之複笛相似。五禮儀圖說云：「周禮圖云，六孔十二月之音也，併兩而吹之。」今觀用於朝鮮李王家雅樂者，據朝鮮樂概要云「管之制，用烏竹削去一面，并兩爲之，俾作雙聲。上端第一節後刳刻，以通節隔。按孔凡五，上兩端以上下唇憑而吹之，聲從後穴而出。用黃生絲因竹圍大小造繩，纏細結之，他竹器倣此。」其管長一尺一寸七分，內徑二分半。



第二十九圖　甲篪　乙管　丙籥

縱笛之一管者，名篴及籥。篴長，古有指孔四，漢京房加一孔爲五孔。籥短而有三孔，皆周時所行者。此種樂器，殆與管同係古代由西域入中國者。禮記明堂位云『葦籥伊耆氏之樂也。』按葦籥爲西亞細亞古代之縱笛，與埃及之賽彼，阿剌伯之奈伊，同種。遂似爲洞簫之前驅者，此樂器容於

第三章第三節述之（見第二十九圖）李王家雅樂之籥制，據朝鮮樂概要云：『籥之制，以黃竹爲之。上端前面刳而作竅，以下脣憑而吹之，聲從竅出。』其全長一尺八寸二分，內徑上端八分，下端七分。

簫管爲中國及馬來羣島南洋諸島通行之樂器，竹管之下端，以蜜蠟塞之，依蠟分量之多少而定管內空氣之部分，依此以調律，一管僅出一音。此爲縱管，橫吹其上端之口而鳴。（至周以後，遂籥之種類，由西域輸入中國時，其縱吹之竹管，雖似簫管，然與簫異，不以蜜蠟作底，其管洞通，名爲洞簫，後世屢屢省略洞字而僅呼爲簫，其實簫與洞簫，實爲根本不同之樂器。）第三十圖所示者，南太平洋所羅門羣島土人之簫也。中國古代所用，即第三十一圖之乙是也。此與日本奈良正倉院保管之甘竹簫爲同種。甘竹簫亦記於東大寺獻物帳中。東大寺大佛舉行開眼禮時亦曾用之。明爲唐代之物，（正倉院之目錄中誤記爲甘竹律，或謂爲吉備眞備由唐攜回律管之一

第三十圖

所羅門羣島土人之簫

種，然實非律管，因以蜜臘塞管底及上端之吹口斜切故也。）此殆爲古形之簫管。據唐制有稱爲排簫者，如第三十一圖甲，排列之形，非常之美，其形亦頗大。朝鮮李王家雅樂所用之物，乃高麗朝睿宗九年由宋輸入者，然實唐之排簫也。其制，據朝鮮樂概要「簫之制，以海竹爲之，朱漆。今分寸協律之制，自黃鐘管至淸夾鐘管，實蠟其底，從律管取聲，若有聲高管則減蠟，聲下之管則添蠟以調之。架以

(甲)

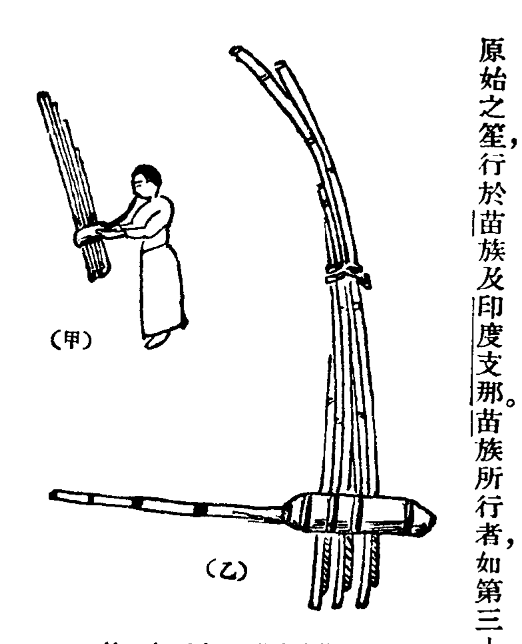
(乙)

第三十一圖　（甲）排簫（乙）甘竹簫

椵木爲之，黑漆。」卽自黃鐘始至淸夾鐘，十六支簫管，隨十二律之順序排列者。兩手持其架之左右，以管口當脣吹之而鳴。周禮圖云：大者二十四管，小者十六管，此殆其小者。其管橫列，謂似鳳凰之翼云。中國民族所以以鳳凰爲理想動物之一者，殆其原住地，近於熱帶歟？故又名鳳簫。

匏屬之樂器爲笙，一書爲簧，因簧始應

用於笙故也。由簧字觀之，蓋其始不用金屬之舌而用竹片或蘆舌，然歷史上所知之笙，其舌皆爲金屬片，卽附舌於管之一端而插入匏中，由匏之一口吹之而鳴。名之曰笙。史記謂女媧氏作笙簧。禮記明堂位亦言女媧之笙簧。所謂女媧氏者究屬何人不明。然此非中國民族以外之人持來者。今日最原始之笙，行於苗族及印度支那。苗族所行者，如第三十二圖。鳥居龍藏苗族調查報告書中曾詳記

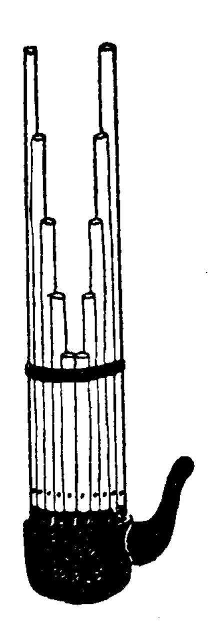


第三十二圖　苗族之笙

（甲）據古圖　（乙）據苗族調查報告

之，然亦不用匏。中世以後，中國之笙亦全不用匏。此空室雖書爲匏，然實以木製而加漆者，決非眞匏也。然利用匏以作樂器者，印度及印度支那已行之。如前節所說印度之維那，卽用匏爲共鳴器者。此維那雖稱爲雅利安人之樂器，而其所以利用匏者，似得自先住民族達羅維荼人之知識。由印度先住民族

傳來樂器中極有趣味者，今日印度稱爲蛇踊時所用之笛名曰 poongi，又有名爲 toumrie 者，亦有名 magoudi 者。其所謂匏，又取 Cuddos nut 之實之中空者，插入二簧管，爲一種風笛。匏中插入簧管而鳴之最古者，殆根據達羅維荼人之樂器。達羅維荼人文化有相當之高，曾發明世界最初之弓樂器，然雅利安人賤之而不用，故潛伏頗久。後入西亞細亞始見盛行。匏樂器亦由達羅維荼人插入簧管於匏中而成者。蓋此樂器經印度支那及苗族而入中國，乃成爲笙歟？卽匏中初只插少數之管而吹，如印度之 poongi，後乃發見每管皆可利用指孔而使之鳴，遂插入多數簧管，使發各音，遂成爲笙。指孔之發現，在科學上爲利用管內空氣之共鳴作用者，此爲極大之發明。但當時恐由偶然之機會而知者。女媧氏是否作 poongi 式之笙簧，抑利用此指孔而發明笙之樂器，則仍不明耳。



第三十三圖 中國之笙

中國古代之笙，其形大體如第三十三圖。在昔管數似無一定，說文謂三十六簧名竽，自十九簧至十三簧名笙。爾雅十九簧名巢，十三

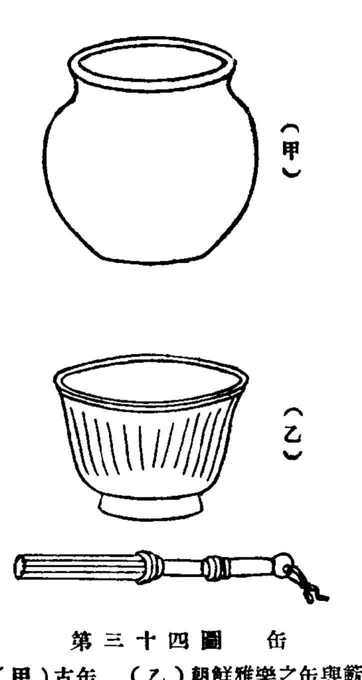
簧名和。此等樂器，後皆消滅，今所知者，皆十七管，大者名竽，小者名笙。竽長三尺以上至四尺或五尺。笙一尺至二尺左右。文獻通考云：「今之笙竽以木代匏而漆之，殊愈於匏。荆梁之南尙仍古制。南蠻笙則是匏，其聲尤劣。」此十七管昔皆備簧，但日本只備十五簧，二管不用簧。今日中國所行者備十三簧，四管不用簧。朝鮮李王家雅樂所用者（今日不用），乃高麗朝睿宗九年由宋輸入。李王家所傳之配列，較日本所傳稍異，如下：

次序	朝鮮之竽	朝鮮之笙	日本之笙（上部管名 下部日本律名）
一	清夾鐘	清夾鐘	（千） 清姑洗 （下無）
二	仲呂	仲呂	（十） 仲呂 （雙調）
三	姑洗	姑洗	（下） 姑洗 （下無）
四	太簇	太簇	（乙） 太簇 （平調）
五	大呂	大呂	（工） 應鐘 （上無）
六	蕤賓	蕤賓	（美） 蕤賓 （鳧鐘）
七	夷則	夷則	（一） 南呂 （盤涉）

八	無射	應鐘	（八）清太簇（平調）
九	應鐘	清太簇	（也）（無簧）
十	南呂	無射	（言）應鐘（上無）
十一	林鐘	南呂	（七）南呂（盤涉）
十二	清黃鐘	林鐘	（行）林鐘（黃鐘）
十三	黃鐘	清黃鐘	（上）清黃鐘（壹越）
十四	夾鐘	黃鐘	（凡）黃鐘（壹越）
十五	無簧	無簧	（乞）林鐘（黃鐘）
十六	清大呂	夾鐘	（毛）無簧
十七	清太簇	清大呂	（比）無射（神仙）

至於土屬樂器，有壎與缶二種。此皆土器時代之遺物。缶如前述，原爲食器，今日中亞細亞之土民，往往打此類食器而歌。缶爲古代盛酒之土器，戰國時秦王與趙王會於澠池時打之而歌，其名遂著。古記謂距今四千年前葛天氏所作。此等傳說，雖不足深信，但其由來似甚古。又秦王所打者，亦不

能斷定爲西域之樂器而非中國中部之樂器也。詩經陳風宛丘云：「坎其擊缶，宛丘之道，無冬無夏，值其鷺翿。」翿者，舞時所持之物。觀此可知陳國之民，乃打缶而踊者。要之此爲土民之器，即打日用之器而用爲樂之拍子者。及至中世以後，缶已不用爲食器或酒器，特用爲奏古樂之樂器。今日古樂器中尚有之，然中國今已不用，惟朝鮮李王家之雅樂用之。乃朝鮮李朝第四代世宗時由明輸入。用於孔廟之樂，其形如第三十四圖乙，以竹枝打之而鳴。缶乃燒瓦土而成者。

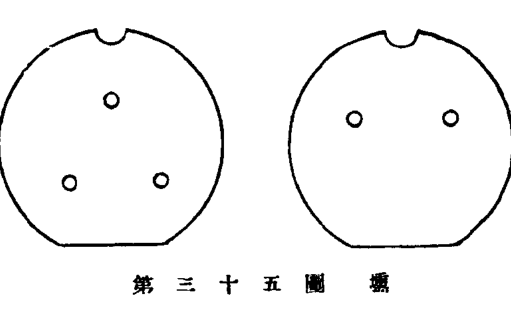


第三十四圖　缶

（甲）古缶　（乙）朝鮮雅樂之缶與籔

壎又書作塤，世本謂暴辛公所作，又一說謂帝嚳時倕氏所作。杜氏通典云：「周畿內有暴國，豈其時人乎？」要之此等傳說，皆不足信，此亦爲土器時代之遺物。壎爲球狀或卵狀而中空者，可置之於臺上，其底稍平。其上端開吹口之圓孔，於其側面開五指孔，（前面

三孔，後面二孔。）或開八孔，（前面五孔，後三孔），兩手持之，以左右手指開閉指孔，而以吹口當脣吹之。今中國之孔廟，臺南之孔廟，及朝鮮李王家之雅樂皆用之。中國孔廟所用者，係清朝康熙時新製，朝鮮李王家所用者，高麗朝睿宗九年由宋輸入稱爲依古制者。有指孔五，高三寸七分，中央之周圍八寸，底徑一寸七分，如第三十五圖。現今中國所用者較此小而細長，其表面有描龍之畫。



第三十五圖 壎

革屬樂器，爲種類頗多之鼓，大別之可分爲大鼓與搖鼓（鼗）二種。鼓者張革於圓筒之兩端，有大小長短各種，或載之於臺，或吊之於架，依其臺與架之形大小而異其名，故鼓之種類極多。鼗鼓於鼓體之中央貫一棒，由其腹之側面垂二繩，繩之前端附小球，持此棒而左右搖之，則球擊革面而鳴，因其形之不同而種類亦異，今爲避免一一說明之煩，以其各種之形與其名稱，示於第三十六圖。此外有土鼓，爲土器時代所用者，以土作體，革則用羊牛馬等。詩經又有名爲鼉鼓者，鼉似蜥蜴而大，約

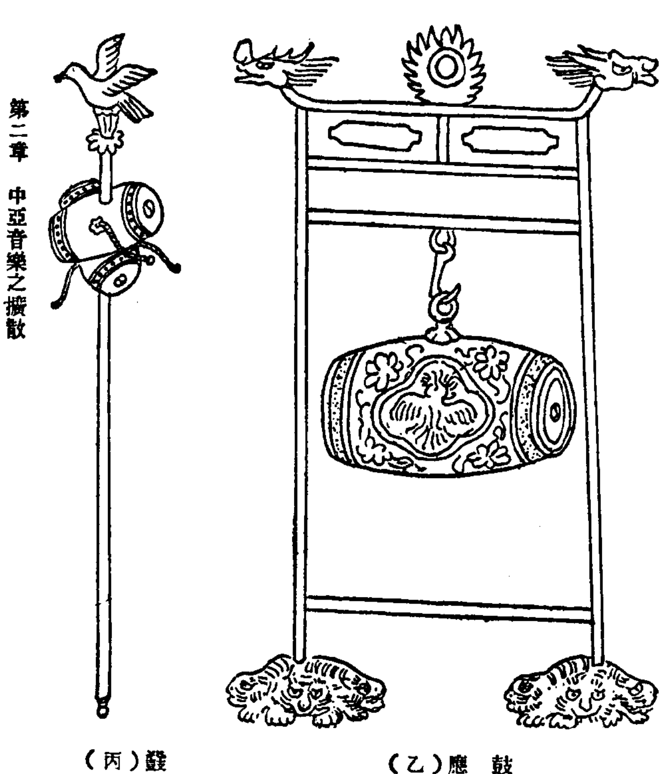
長一丈，即鐏之一種，蓋印度支那方面所用者。當時尙有名爲豆豆美者，本爲印度語，通西域而入中國，稱鞨羯鼓。

最後就木屬樂器一述之，其代表之物爲柷與敔。敔，詩經作圉，此樂器在軒架（即在庭上）用時，呼爲柷及敔，用於登歌時，即在堂上用之之時，稱柷爲椌，呼敔爲楬。（軒架及登歌容後述之。）

柷及敔爲何時何人發明，古無記錄，亦無傳說。欲強求之，則亦歸功於黃帝耳。

第三十六圖 （甲）建鼓

要之其原形甚古，可認爲原始時代之物。至如今日有相當整齊之形者，恐在周時。此樂器現今僅中

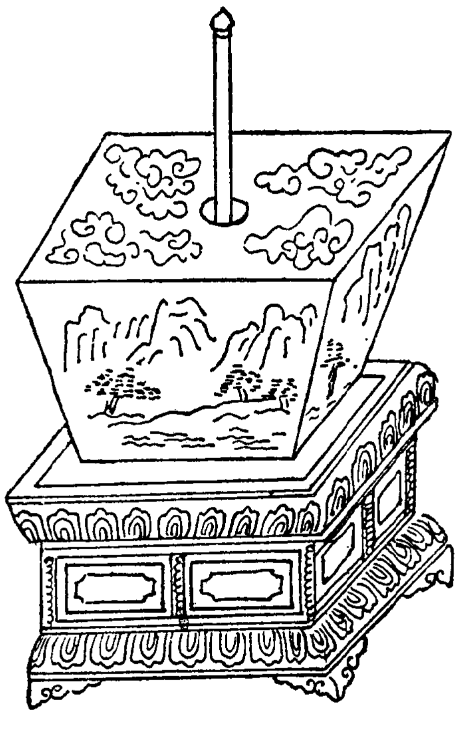


（丙）鼗

（乙）應 鼓

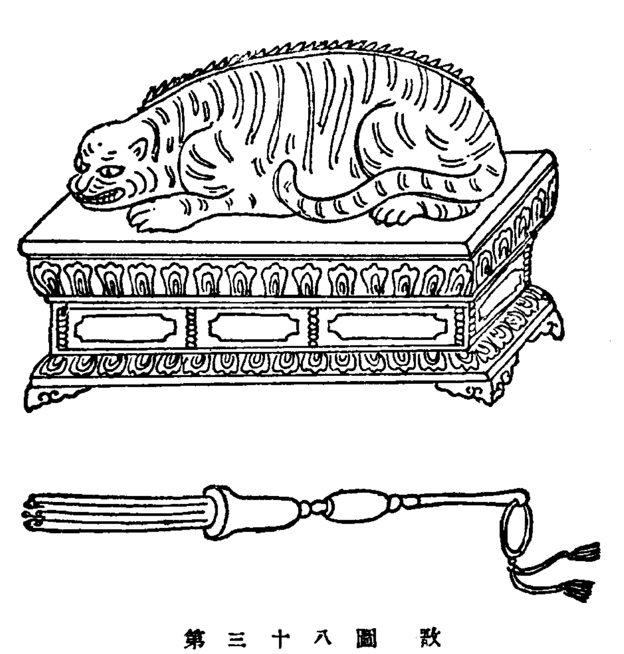
國及臺南孔廟，與朝鮮李王家之雅樂用之。中國及臺南孔廟之物，爲清康熙及乾隆年間新製者，尚無考證。朝鮮李王家之物，爲李朝第四代世宗時，由明輸入，朴堧又研究唐制而用之者，故其制度稍爲可信。其制則柷高一尺三寸三分，上邊一尺七寸五分，下邊一尺三寸七分，成方形木箱狀，在此木箱之中央立一棒，以此棒打箱之底而

爲拍子，始樂時用之。箱之四面畫山水，上面畫雲，載於臺上用之。敔長三尺三寸，高一尺二寸，爲木製臥虎，臥於橫四尺二寸五分高一尺二寸三分之方形臺上。其背有二十七個鋸齒，用竹名爲籈者橫擳之而鳴。用於止樂時之合圖。中國現在之敔，較此寸法遙小，柷較此遙大。又臺南孔廟之敔，背上有齒二十七個，九個一列，三列相並，非古制也。



第三十七圖　柷

敔之象虎，蓋原始時代之中國人爲動物崇拜之對象。其崇拜龍與虎，可認爲一種圖騰。



敔　圖　八　十　三　第

以上所說之樂器，皆中國古代所用者，中國原始時代之音樂狀況，大略可明。周時以合奏此等許多樂器爲主，開所謂管絃樂之基。此管絃樂團，有置於堂上者，有置於堂下之庭上者。置於堂上之一團名登歌樂（又略爲登歌）。置於庭上之一團，名軒架樂（又略爲軒架）。兩者所用之樂器略異。如建鼓爲大樂器則置於軒架。依古記，舜命夔典樂，以琴瑟爲歌之伴奏，加入管鼗鼓，間以笙鏞，而以柷敔合止之，所謂合奏法由是始成。此管絃合奏，有如何效果乎？夔曰：『於，予擊石拊石，百獸率舞。』據傳說，舜爲建設禮樂者，但此大管絃樂之制度，似至周始完備。觀於禮記，如奏肆

夏之曲，歌與絃奏於階上，笙與竹與鼓奏於階下，此卽分登歌樂軒架樂之制度也。

玆再考中國古代音律之制度：史據記律書，謂黃帝時定五聲十二律。又據杜氏通典稱舜時盤五聲十二律。此等傳說，皆假托於黃帝及舜，爲理想的人物，不能盡信。禮記月令有五聲十二律之名稱與其配置。又禮記禮運云：『五聲六律十二管，還相爲宮也。』可見已略知三分損益之法。卽樂律之得以科學表示者，至早當在周初，或至周末，亦未可知。而五聲之名稱宮商角徵羽，與十二律名之黃鐘大呂等名，似至周始有其名。尤以十二律名中以鐘名者多，亦表示出於周者。般以前恐以別名呼之，但不能明。

中國民族之音階，採用五聲卽五段音階者極古，恐當原始時代，或彼等居原住地時，與蘇美爾人共同用之者。此種原始的五段音階，古代及未開化人屢屢見之。例如臺灣之生番，北樺太之土人，亦使用之。然對此五聲附以特殊之名稱，且以三分損益之法組織之者，則非進於科學者不能。

今就其進步之跡以觀之，先有五聲，主要用於歌謠。因樂器之進步，乃起樂器調律之問題。如絃樂器之頗自由者，恐其始不過模倣歌謠之調者耳。然雖管樂器之笛，第一若不定管之長短，則其調

子不能定。於是因管樂器之出現，乃定樂律之基礎。據傳說，黃帝命伶倫由崑崙山之解谷，截竹以定律管之長短，似即記此事實者。（但歸之黃帝，則不足置信容後述之）。如是因定笛之音律，乃有名爲律管之物。因有比較各種不同調子之必要，於是樂律與五聲之比較乃起而先發生十二律管。當作此十二律管時，互相比較之，遂發見三分損益之法，後乃應用之於五聲。是五聲組成之後，乃用三分損益之法者，非五聲出現，同時起三分損益之法者也。

五聲當周初，增變徵變宮二聲，成爲七聲。然不因此而變化中國音階之組織。中國音階，自其基本之形始，直至現代，皆爲五聲音階。所謂七聲者，只於作曲上起轉調一法，臨時要求二音而增加者也。換言之，所謂五聲七聲者，非變音階之性質，乃作曲法之進步而生所謂轉調耳。故五聲變爲七聲，不用三分損益之法亦無妨。三分損益法之發見，在七聲出現之周初，未有證據，恐至周末始出現也。

若知此三分損益法發見之時期，則重要問題，易於解決。希臘之畢達哥拉斯，用與此相同之方法，研究希臘樂律之組織，成爲今日西洋音階理論之基礎。此三分損益之法，希臘先乎？中國先乎？若兩者互有關係，則由何種民族，與以影響乎？皆重要之問題也。於是遂有三說：一謂此法由希臘傳於

中國，一謂由中國傳於希臘，一謂出自某民族，西向希臘東向中國者。此等問題，至今尙未解決。然玆有一重要之事，卽在希臘皆就絃長論之，在中國全就管長論之。管與絃狀況大異，而絃方面爲合理的，管方面有幾分不合理之點。此不合理者，至漢時發見，京房曾大論之。今若認爲中國與希臘兩民族之間，無文化之交涉，倘專就空理以考究三分損益法之發展，殆如前所述，此法先在管上漠然而起，後應用於絃上而格外確實；乃更以絃上之理論應用於管上，以正其誤。依此機上之論而斷，則當先有周之十二律還相爲宮之論，繼成畢達哥拉斯絃長比之論，更自畢氏之論而成漢京房之竹聲十三律之論。然以此種文化之移動，求之於古代東洋史上，頗感困難。普通謂畢氏由埃及得此法，埃及得自迦勒底人，迦勒底人得自蘇美爾人，蘇美爾人乃立於中國與希臘之中間者。又波斯亦立於希臘與印度之間，爲文化之媒介。若謂印度得自達羅維荼人，則印度亦立於中國與希臘之中間者。此兩者究誰屬乎？若由中國之絹入於希臘事考之，則似古代有意外之文化交涉者，但今日尙難確定此問題。又古代印度樂律構成法中，三分損益之法，曾行至何種程度，亦爲必須研究之問題，不幸此問題亦未能知之。

今試對於中國古代音律五聲十二律之組織，述其大體。先述所謂三分損益之法。

中國雖無絕對協和音(absolute concord)之八度音程以相和，但有所謂相應。此卽律與律，呂與呂，常相調和也；就中國之思想而言，亦卽陽與陽陰與陰之調和，名曰相應。反是則名相和，乃陰與陽卽律與呂之調和也。此爲完全協和音 (perfect concord) 之完全五度音程與完全四度音程。但完全四度音程，乃轉回完全五度音程者。西洋音樂所用之不完全協和音 (imperfect concord)長三度、長六度、短三度、短六度等諸音程，中國人全未思及。換言之，中國之樂律，徹頭徹尾，只以完全協和音組織者。此與希臘之畢達哥拉斯方法，完全相同。

中國和音，只爲完全五度音程與完全四度音程二者。今定一管之長，由其管出音，於其後作成完全五度音程之音之管，將最初之管之長三分而去其一，卽求其長之三分之二，(只爲大體，非正確者，)是爲三分去一，卽三分損一之法。次由一管，於其上得完全五度之音，轉回之，而於其下得完全四度之音，將其管三分之，取當於其一之長，加初管之長，卽求得初長之三分之四。(此事亦只大體，不正確，)是名三分益一之法。中國樂律構成之方法，卽用三分損一與三分益一之法相混者，此

名三分損益之法。故中國常以管長表示音之高低。

然以三分損益之法定五聲時，不能以管長表示之，因五聲僅示音階，其主音之宮，位置自由故也。故就五聲而定者，不過各音間管長之比，換言之，不過以宮爲1而表出之耳。依此對於五聲用三分損益，僅歸於算數上之問題。如前所述，用於十二律之三分損益之法，至後只應用於五聲。

今將五聲之構成，依三分損益之法示之，則先呼主音爲宮（此爲1），其完全五度之音爲徵（三分損一卽$\frac{2}{3}$），自徵而下，完全四度之音爲商（$\frac{1}{3}$之三分益一卽$\frac{2}{3}\times\frac{4}{3}=\frac{8}{9}$），自商而上，完全五度之音爲羽（$\frac{8}{9}\times\frac{2}{3}=\frac{16}{27}$），自羽而下，完全四度之音爲角（$\frac{16}{27}\times\frac{4}{3}=\frac{64}{81}$）。如是而得宮商角徵羽之五音，卽爲五聲。

須知實際耳聞所感之音程，與管長比之數值大異。今如耳聞甲之音程，而感有乙之音程加入者，則對於管長於示甲音程之管長比，非並示乙音程之管長比不可。爲省此計算上之不便，實際以耳聞所感表示數值爲目的；所表之數，卽名音程值（interval value）。今予爲研究中國樂律，而思用最便利音程值之一，名之爲律數值。蓋以十二律作爲八度音程；八度音程之律數值定爲12。如是

完全五度音程之律數值，用對數表計算之，則爲 7.02。由是完全四度音程，轉回爲完全五度音程，其律數值爲 12－7.02＝4.98。即三分損一者，於律數值加7.02；三分益一者，減 4.98是也。

今算出五聲之律數值：宮爲〇，由三分損一得徵，徵之律數值即爲 7.02。次以徵三分益一得商，商之律數值爲 7.02－4.98＝2.04。次以商三分損一得羽，羽之律數值爲 2.04＋7.06，次以羽三分益一得角，角之律數值爲 9.06－4.98＝4.08。如是乃得五聲之律數值。今順其高度並列之，試求其相並各音間之音程值：

宮		商		角		徵		羽		宮
0		2.04		4.08		7.02		9.06		12.00
	2.04		2.04		2.99		2.04		2.94	

即角與徵之間，羽與上宮之間，約近三律；其他音程大都近二律。故此殆等於其他之一倍半。以此過廣之音程，而充作變徵與變宮之二聲。即由角三分損一而得變宮，以變宮三分益一而得變徵。即：

（管長比）　　　　（律數值）

變宮$\frac{64}{81}\times\frac{2}{3}=\frac{128}{243}$，　　$4.08+7.02=11.10$

變徵$\frac{128}{243}\times\frac{4}{3}=\frac{512}{729}$，　　$11.10-4.98=6.12$

如是而得七聲。至其相並各音間之音程，

宮	商	角	變徵	徵	羽	變宮	宮
0	2.04	4.08	6.12	7.02	9.06	11.10	12.00
∨ 2.04	∨ 2.04	∨ 2.04	∨ 0.90	∨ 2.04	∨ 2.04	∨ 0.90	

於此現出0.90小音程，即可名爲變音。

原來此七聲之組織法，至少亦在周末周初七聲之出現，起自轉調；由宮轉而向徵之位置，以其角音4.08加徵，爲7.02+4.08=11.10，而得變宮。又由宮轉而向商之位置，以其角音 4.08 加商，爲2.04+4.08=6.12，而得變徵。

次當述十二律：於此定其高度或一種音，以爲一切音律之基本；是名標準基音。在中國稱其音爲黃鐘。此名稱起於周代。以此爲黃鐘者，古來凡有數說。最古之記錄，爲呂氏春秋之仲夏紀古樂篇：載有黃帝命伶倫作律，伶倫取大夏之西崑崙山之陰嶰谿之谷所生之竹，擇其空竅與厚度一式之部分，斷其兩節，其間長度定爲三寸九分，吹管出音，名爲黃鐘。卽以長三寸九分竹管所出之音，定爲基音黃鐘也。然自來歸之於黃帝者，蓋傳說耳；又黃帝時，以樂人爲職業的伶倫（卽伶人）常置於宮中者，殊不可考。然定竹管之長度，作律之基本者，當與笛之制作同時發生；此蓋爲相當古代者。而此所謂由大夏之西，崑崙山之陰，取竹管以定中國樂律之基本者；卽以示太古之中國音樂，與土耳其斯坦地方在太古時有密接關係；尤以竹管樂器中國起源之歷史，爲大有關係焉。

次之淮南子鴻烈解天文訓；定黃鐘之律爲長九寸。又史記之律書：謂黃鐘長八寸十分一。此卽以八寸一分定爲基音也。但因『律數九九八十一以爲宮』八寸一分者，蓋由此九九八十一思想發出。漢書律歷志：以一黍之廣爲一分，以九十分爲黃鐘之長。此以九寸爲基音之說也。鄭氏禮記月令注謂：「凡律空圍九分。」卽以從來之管長規定之，而其管之斷面積，亦爲之規定。然蔡邕之月令

章句謂：「黃鐘之管長九寸，孔徑三分，圍九分，其餘皆稍短；唯大小圍數無增減。」於此乃確定律管之大。其後後漢書晉書宋書隋書始概定黃鐘管長九寸，圍九分。卽以基音黃鐘之管長，定爲三種：一爲三寸九分，一爲八寸一分，一爲九寸。最古之記載，則爲三寸九分。然後世概定爲九寸，由中世以至今日焉。

今此三者所定之法非完全不同，當知其有密接之關係在。茲先觀九寸說之起處：以黍之廣測爲一分，此名黃帝尺，或名縱黍尺；卽以九分爲一寸，其九寸卽八十一分也。而在史記之律書：以律數爲九九八十一；黃鐘管長定爲八寸一分，僅以九進法改算十進法而已。然因此後世遂以九寸說爲基，於普通十進法所用之尺度，亦遂定爲九寸。又三寸九分與九寸之關係，在後漢書律歷志京房之說云：『竹聲不可以度調。』卽以竹管須管口補正，竹管之長不能嚴密以三分損益之法吻合之。如希臘畢達哥拉斯用一絃琴，將律算出；京房亦準之而作成瑟之種類，此依於絃之長度而作之也。卽絃之長九寸者，二等分之爲四寸五分；振動數正確爲二倍，正確出八度上之音；若依於管，則長九寸之管，二等分之，而作爲四寸五分之管；則不能如前正確出八度上之音。若以之實驗於圍九分律管

之上觀之，以九寸之管爲三寸九分，則正出八度上之音。若黃鐘之管長定爲三寸九分，或定爲九寸者，其律同；唯兩者僅爲八度音程上下者。若以此律管基音之定法而推測觀之，自始卽非定於嚴格之數理上；先以人聲爲標準，定其基音，作同樣高度之律管，卽名爲黃鐘律管。今假定之爲甲，由甲出音，爲人聲之標準音；其管不過短，能作律度量衡之制，由律作尺度者不便。於是甲管出八度下之音，作爲黃鐘管乙。此乙爲度之標準，其長度爲縱黍尺一尺，以其九分爲一寸，以一寸九分之爲一分。然用橫黍尺所出之十進法，則以九進法改爲十進法，以爲九寸；以此尺度測前之甲，結果可等於頂度三寸九分。

次當就十二律言之。如前所述以標準基音之黃鐘律管長定爲九寸，對於此管長作三分損益之法，以定十二律之長；此雖爲中國古來之方法，如前述漢京房所論竹聲不可以度調，謂管長不能正確吻合，僅以絃長爲算法。然自周末至漢初時，此之算法視管長應爲正當吻合者也。

先以黃鐘之長九寸，三分損一之，得六寸，其音名林鐘。次以林鐘之長度，三分益一之，得八寸，其音名太簇。次以太簇之長度，三分損一之，得五寸三分三厘三毫餘，其音名南呂。次以南呂之長度，三

分益一之，得七寸一分一厘一毛餘，其音名姑洗。次以姑洗之長度，三分益一之，得四寸七分四厘餘，其音名應鐘。次以應鐘之長度，三分益一之，得六寸三分二厘餘，其音名蕤賓。次以蕤賓之長度，三分益一之，得八寸四分二厘七毛餘，其音名大呂。次以大呂之長度，三分損一之，得五寸六分一厘八毛餘，其音名夷則。次以夷則之長度，三分益一之，得七寸四分九厘一毛餘，其音名夾鐘。次以夾鐘之長度，三分益一之，得四寸九分九厘四毛餘，其音名無射。次以無射之度，三分益一之，得六寸六分五厘九毛餘，其音名仲呂。

律名	中國發音	律管長	黃鐘之律數值	順次二音之音程值
黃鐘	Hoang—tchoung	9.000寸	0	1.14
大呂	Ta—lin	8.427	1.14	0.90
太簇	Tai—tsou	8.000	2.04	1.14
夾鐘	Kia—tchoung	7.491	3.18	0.90
姑洗	Kou—si	7.111	4.08	1.14
仲呂	Tchoung—liu	6.659	5.22	0.90

蕤賓	Joei—pin	6.320	6.12	0.90
林鐘	Lin—tchoung	6.000	7.02	0.14
夷則	Yi—tso	5.618	8.16	0.90
南呂	Nan—liu	5.333	9.06	1.14
無射	Wou—yi	4.994	10.20	0.90
應鐘	Ying—tchoung	4.740	11.10	0.90
黃鐘（清）		4.500	12.00	

如是始自黃鐘之音，以三分損益之法，十一回反復交互行之而得十二個音。即名為十二律，為中國樂律之基本。今以此十二個音，始自黃鐘，依其高度而順次列之，即如前表所示。

又以此十二律各音間之音程值，用律數值算出觀之：今其計算，於三分損一時加7.02，三分益一時由此減4.98；如前所述各各交互反復計算行之，如是乃得如前表所示之數值。

觀此相隣二音間之音程值，僅1.14與0.90之二種。此皆極近於1。即以1.14名為大一律，0.90稱為小一律。今求此大一律與小一律之差。

孔瑪。

此約等於一律八分之一之小音程，卽等於如後所述之第一次孔瑪（comma），或所謂變律孔瑪。

1.14－0.90＝0.24

今十二律之算法，先由仲呂觀之仲呂管長六寸六分五厘九毛餘，三分益一之，得八寸八分七厘九毛餘；此則極近於最初之黃鐘律管長九寸者。此以律數値計算之，仲呂之律數値爲5.22，三分益一之爲5.22－4.98＝0.24，卽達前述所謂第一次孔瑪，或所謂變律孔瑪之小音程。此原爲計算上之問題，如前所述三分損益之法，不能嚴格用於管長之上，故在周代以此第一次孔瑪認爲有微小之差異。蓋由仲呂三分益一之，可信其大體與最初之黃鐘不同。未有正確測定樂器時，在以耳測其大體高度之時代，此蓋爲當然之思考。如是思考時，卽禮記禮運所謂『五聲六律十二管還相爲宮也。』此卽以十二律中任意之音爲宮時，卽示其他六聲皆納於此十二律中之音，觀下第一表及第二表可知。（此表十二律名僅簡單記其頭字，又變徵與變宮僅記云變。）此事殆非周代定十二律而附以名稱之眞因也。至如三分損益之計算，蓋後代之所爲耳。

宮	商	角	變	徵	羽	變
黃	太	姑	蕤	林	南	應
大	夾	仲	林	夷	無	黃
太	姑	蕤	夷	南	應	大
夾	仲	林	南	無	黃	太
姑	蕤	夷	無	應	大	夾
仲	林	南	應	黃	太	姑
蕤	夷	無	黃	大	夾	仲
林	南	應	大	太	姑	蕤
夷	無	黃	太	夾	仲	林
南	應	大	夾	姑	蕤	夷
無	黃	太	姑	仲	林	南
應	大	夾	仲	蕤	夷	無

（第一表）

周代於音律上尚未發現有五行說；由天體迷信所起之思想，影響及於樂律，觀禮記月令可知。即以十二律及五聲，配置如次之四季。

商 角 變徵 羽 變宮

商 角 變徵 羽 變宮

中央……宮……………………黃鐘

「孟春　正月……太簇

角　變徵　羽　變宮　商
角　變徵　羽　變宮　商
變徵　羽　變宮　商　角
變徵　羽　變宮　商　角
徵　羽　變宮　商　角　變
羽　變宮　商　角　變徵
羽　變宮　商　角　變徵
變宮　商　角　變徵　羽
變宮　商　角　變徵　羽
宮　商　角　變徵　羽　變
黃大太夾姑仲蕤林夷南無應

（第二表）

季節	音	月	月	律
春	角	仲春	二月	夾鐘
		季春	三月	姑洗
夏	徵	孟夏	四月	仲呂
		仲夏	五月	蕤賓
		季夏	六月	林鐘
秋	商	孟秋	七月	夷則
		仲秋	八月	南呂
		季秋	九月	無射
冬	羽	孟冬	十月	應鐘
		仲冬	十一月	黃鐘
		季冬	十二月	大呂

此與西亞細亞之迦勒底人有某種關係乎？抑與蘇美爾人有關係乎？恐皆無直接之影響爾。

次就作曲觀之，考諸傳說，古代著名之帝皇，皆有其代表的樂曲。據漢書：則黃帝之曲名雲門。堯之曲名咸池。舜之曲名大韶。禹之曲名大夏。成湯之曲名大濩。周武王之曲名大武。以上六樂，卽其代表作也。又據杜氏通典：則伏羲氏之樂名扶來，又名立本。神農氏之樂名扶持，又名下謀。黃帝作曲名咸池（舞名雲門）。少皞氏作曲名大淵。顓頊作曲名六莖。帝嚳作曲名五英。堯作曲名大章。舜作曲名大韶。禹作曲名大夏。湯王作曲名大濩。周武王作曲名大武。然此等皆未足深信，當爲後世假托其樂名而言之耳。就中以舜之大韶爲最有名，至春秋之世，尙遺於齊；孔子適齊聞此曲，三月不知肉味，歎爲盡善盡美，事載論語。然此韶樂是否果爲舜時所出，尙不可明；恐係周初所作。要之音樂狀況，至於周時，尙不可明也。

據史記：謂殷末帝紂使師涓製淫樂，作北里之舞，與靡靡之樂，而喜之，終爲周武王所滅。凡亡國之際，淫樂必盛，乃當然之事；此等北里之舞，與靡靡之樂，究爲如何，則不可明也。

周代之樂曲，可分爲三種。卽歌謠曲，特殊樂器之獨奏及連奏曲，與大規模之管弦合奏曲是也。

此管弦合奏曲，卽前述合奏多種之樂器，主要用於周之宮廷（此於殷時卽已行之）。卽分爲登歌與軒架二種，於堂上與庭上分別相互奏樂，有如八佾之舞。此爲天子祭宗廟，舉行盛典，必以此示威儀也。中庸所謂：『踐其位，行其禮，奏其樂。』蓋天子卽位，卽作音樂也。但同時中庸又云：『雖有其位，苟無其德，不敢作禮樂焉。雖有其德，苟無其位，亦不敢作禮樂焉。』蓋天子之樂，最爲尊重。故所用樂器之尊崇，恰如日本三種神器。故周武王將滅紂時，殷之太師少師持其樂器奔周，此爲史記所載；蓋直取其祭器與樂器，自殷傳於武王，殆明示可以武王代爲天子之意也。

周代以大韶之曲爲最所尊崇。稱爲舜所作者。舜爲周代道德之理想人物；故加以音樂之理想，卽名爲韶。然實際所謂韶樂尙存，觀於論語所載可知。此曲蓋非周成王時所作。又武王作大武之曲，後世無傳，故不可明。然在日本明治維新時，笠間藩士加藤熙（號榊陰後名櫻老）於東京小石川富坂建孔子廟，研究古樂，作韶武考，及周南關雎考；謂五常樂及景德之曲（皆傳於日本）爲大韶之遺音；以振鉾及太平樂稱爲大武。明治十年十一月初屆中國公使何如璋至日本蒞任時，加藤招待何公使並副使張斯桂於宮內省雅樂部，演奏此等之曲，頗爲公使等所激賞。五常樂一名五聖樂，

又名禮義樂，備序破急，附之以舞。此由唐時傳入日本者也。觀其樂曲之形式並舞容，決非周代者；蓋爲唐時之禮義樂舞也。景德書作雞德，有小曲，無舞；以雞有五德爲歌，事實上乃唐代歌謠之一種也。至五常樂與景德，亦決非大韶之遺音。況如太平樂，顯然可知爲唐太宗時所作曲也。

次於周代，尚有不用歌詞之器樂曲。例如詩經之小雅中，有「南陔」「白華」「華黍」「由庚」等笙詩。爲笙之獨奏曲。儀禮之燕禮中，謂歌鹿鳴、四牡、皇皇者華（伴瑟而奏）後，立笙於縣中，奏南陔，白華，華黍之曲；又歌魚麗後，笙奏由庚；歌南有嘉魚後，笙奏崇丘；歌南山有臺後，笙奏由儀。又儀禮之鄉飲禮中，謂「三笙一和而成聲」，此爲三人吹笙，一人和而吹之（笙之小者）合奏者。

然於周代（恐任何時代皆然）最多用者，爲歌謠曲。廣集之者則爲詩經。詩經乃孔子所集成；其集輯之目的，在史記孔子世家云：『古者詩三千餘篇；及至孔子，去其重，取可施於禮儀。上采契后稷，中述殷周之盛，至幽厲之缺，始於衽席。故曰：關雎之亂，以爲風始，鹿鳴爲小雅始，文王爲大雅始，淸廟爲頌始，三百五篇。』卽分爲風雅頌，集三百五篇，可合絃而歌之。此等古詩之歌法，今末由而知。然至淸朝乾隆五十三年五月奉勅出版之欽定詩經樂譜全書。共三十卷，對於詩經中之各詩，附以篇

（壎、篪排簫同），笛（笙同），鐘，琴（磬同），琴瑟之伴奏，譜悉可以管絃合奏而歌之。然觀於當時孔廟音樂之制定，頗有不足信者。此詩經之歌法，恐爲當時之新作，而非古代之遺音也。又如前述日本明治維新之際，加藤櫻老著「周南關雎考」以平調之越殿樂，謂爲關雎曲之遺音；此亦未可置信。氏之理由，以此曲之旋律完全與其他曲異；故謂決非西漢以下之曲，定屬三代之遺音。然越殿樂爲唐代俗曲之一，其旋律與他曲大異者，或爲印度以西樂曲之輸入，亦未可知；若直斷定爲關雎之曲，計亦左矣。要之周代歌謠之旋律，今實莫可知也。

今試參考乾隆之欽定詩經樂譜所載之關雎譜，與宋朱子儀禮經傳通解風雅十二詩譜所載之關雎譜比較（姑作洋譜）而示之於次。（第三十九圖）

詩經之內容，夫人而知之矣；又學者屢有講及，今避繁述。然吟味此歌詩，實有非常之興味。今述其中之一二以見之：小雅北山之什二之六云：『琴瑟擊鼓，以御田祖，以祈甘雨，以介我稷黍，以穀我士女。』觀此可知當時中國以音樂祭田祖之神，又祈雨時亦用音樂矣。又如大雅文王之什三之一云：『百堵皆興，鼛鼓弗勝。』觀此可知當時勞働事務，亦利用音樂，以增其事務之能率矣。（此歌意

（乾隆）
關關雎鳩在河之洲
窈窕淑女君子好逑

（朱氏）
關關雎鳩在河之洲
窈窕淑女君子好逑

第三十九圖　關雎之譜

係勉役夫之奮興，鼕鼓助其勞役；鼖鼓乃長一丈二尺，革面直徑五尺餘之大鼓也。）

又當時尚多琴歌。觀於漢蔡邕之琴操，有五曲，十二操，九引箏曲。

○五曲

（一）鹿鳴……周大臣所作。

（二）伐檀……魏國女所作。

（三）騶虞……邵國女所作。

（四）鵲巢……（不明。）

（五）白駒……作者不明。（失朋友之所作。）

○十二操

將歸操……孔子作。（孔子之趙，聞殺竇鳴犢而歸，作此曲。）

猗蘭操……孔子作。（傷不逢時。）

龜山操……孔子作。（季桓子受齊女樂，孔子欲諫不得，退而望魯龜山作此曲；喻李氏若龜山之蔽魯。）

越裳操……周公作。

拘幽操……文王作。（文王拘於羑里，作此曲。）

岐山操……周人爲太王作。

履霜操……尹吉甫子伯奇無罪見逐，自傷作此曲。

雉朝飛操……沐犢子作。（沐犢子七十無妻見雉雙飛，感而作此曲。）

別鶴操……商陵牧子作。（娶妻五年無子，父母欲爲改娶，其妻聞之中夜悲嘯；牧子感之作此曲。）

殘形操……曾子作。（曾子夢見一狸，不見其首，而作此曲。）

水仙操……伯牙作。

懷陵操……伯牙作。

○九引

列女引……楚樊姬作。

伯姬引……魯伯姬作。

貞女引……魯漆室女作。

思歸引……衞女作。

辟歷引……楚商梁作。（商梁出遊九皐之澤，遇風雷辟歷，畏懼而歸，作此引。）

走馬引……樗里牧恭作，（牧恭爲父報寃殺人，而亡藏於山林之下，有天馬引之，感而作此引。）

箜篌引……霍里子高作。（卽公無渡河曲，此曲於後章與箜篌同述之。）

琴引……秦時屠門高作。

楚引……楚龍丘高作。

此外本書又載有河間雜歌二十一曲，其中有箕山操（許由作），文王思士（文王作），周公䲢（周公作），儀鳳歌（周成王作），龍蛇歌（介子綏作），崔子渡河操（閔子騫作），曾子歸耕（曾子作），梁山操（曾子作），諫不違歌（衞靈公作），聶政刺韓王曲（聶政作），霍將軍歌（霍去病作）等名家之作；觀此可知當時之琴歌，實多行於上流人士間也。

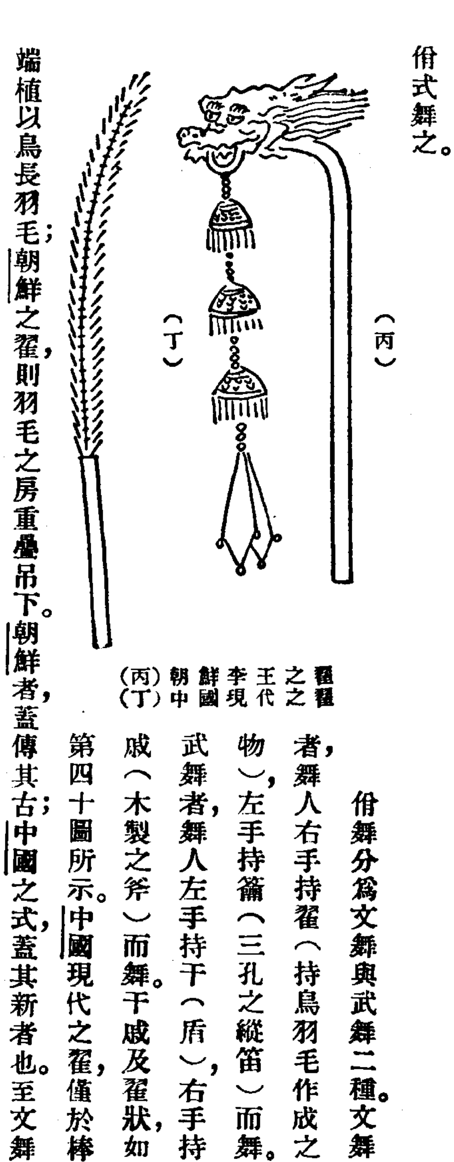
（甲）

（乙）

第四十圖　（甲）干　（乙）戚　舞器

次就舞述之。當時行有佾舞。佾者，舞人之行列也。天子有八佾，諸侯有六佾，大夫有四佾，士有二佾。八佾列於八列八行（卽六十四人），六佾列於六列六行（三十六人），四佾列於四列四行（十

六人）二佾列於二列二行（四人）而舞之。朝鮮李王家之雅樂，用王侯之禮，為六佾舞。僅李太王稱韓國皇帝時用八佾之舞。又日本之雅樂決非周代之佾舞，而為隋唐代之俗舞；其四人舞，係以二佾式舞之。



（丙）朝鮮李王代之翟
（丁）中國現代之翟

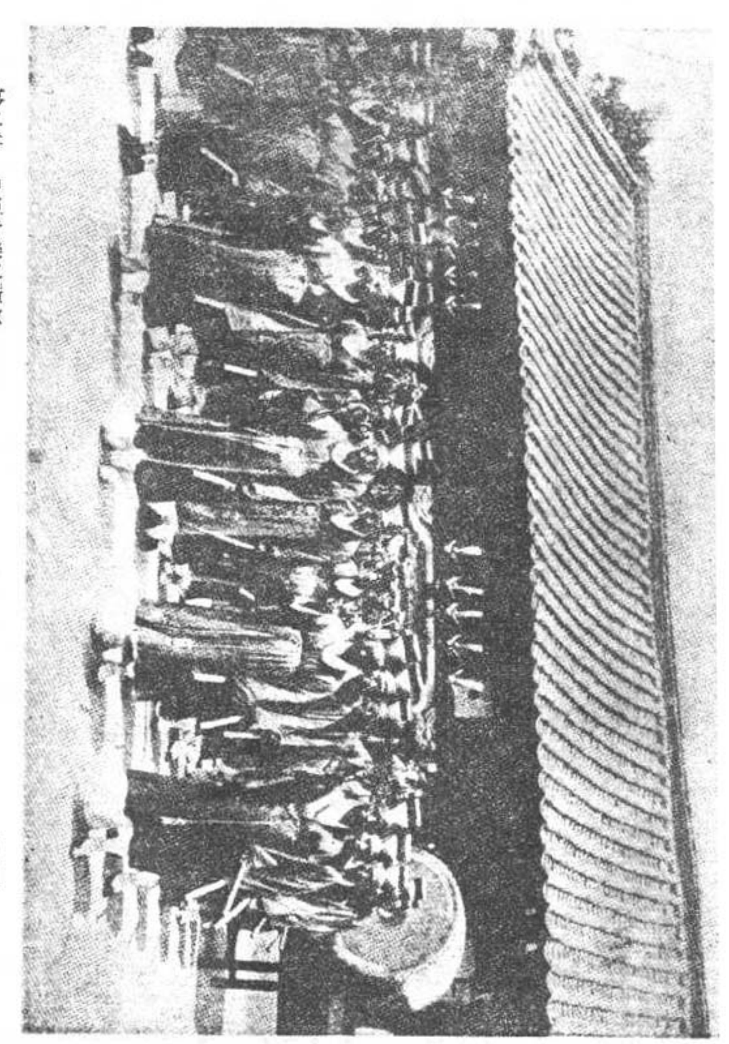
佾舞分為文舞與武舞二種。文舞者，舞人右手持翟（持鳥羽毛作成之物），左手持籥（三孔之縱笛）而舞。武舞者，舞人左手持干（盾），右手持戚（木製之斧）而舞。干戚及翟狀，如第四十圖所示。中國現代之翟，僅於棒端植以鳥長羽毛；朝鮮之翟，則羽毛之房重疊吊下。朝鮮者，蓋傳其古；中國之式，蓋其新者也。至文舞用翟籥，武舞用干戚者，相傳始自周文王時。干長一尺三寸六分，寬五寸，表面彫龍；戚長一尺六寸，其柄之端，嵌以龍頭。籥之形狀如前第二十九圖所示。

第四十一圖及第四十二圖，爲朝鮮李王家雅樂。（文廟之樂。）佾舞（六佾之舞）之式。第四十一圖卽示文舞，第四十二圖卽示武舞。

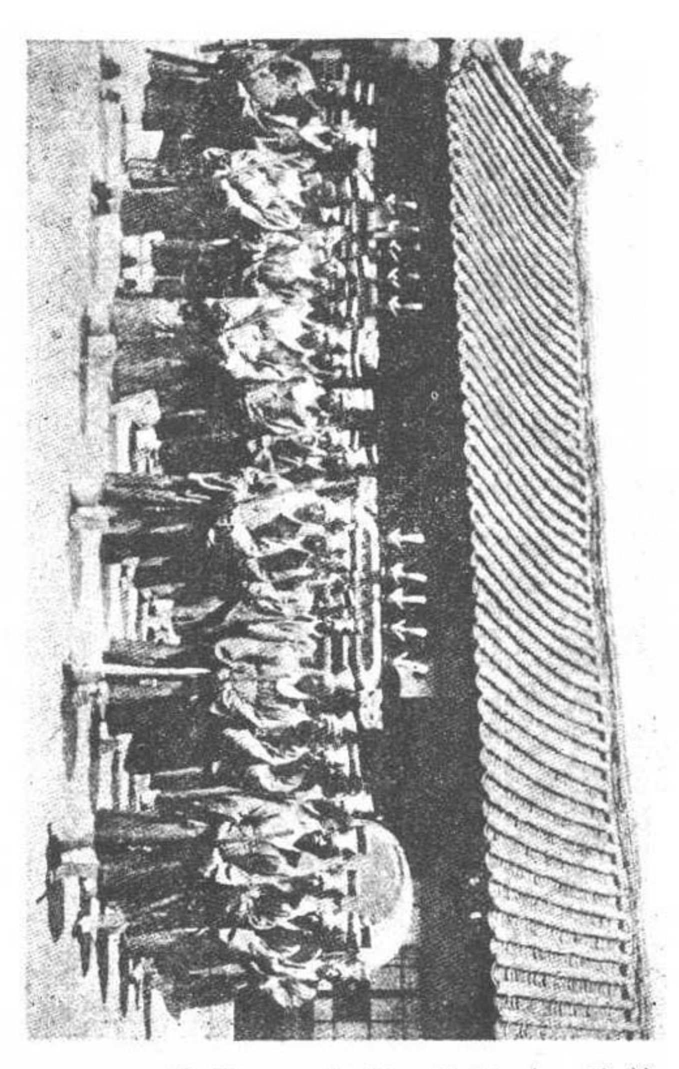
當時士大夫教育其子弟者，爲禮樂射御書數，稱之六藝；音樂卽爲必須學科之一。其教育法，自十三歲始令學樂誦詩，舞勺；成童十五時舞象；二十歲始學禮，然後學舞禹樂大夏。勺乃讚美武王之歌，當爲武舞。象乃讚美文王之歌，當爲文舞。

如是周代對於禮儀與音樂同等尊重，以之爲人格修養之要義。易經豫卦云：「先王以作樂崇德，殷薦之上帝，以配祖考。」卽認用音樂爲崇德之一助也。

當時代表此思想者，卽爲孔子。蓋周代奉禮義道德爲國是，依此以治天下；迨至沉滯頹廢，遂世亂而爲春秋。周行禮義道德於天下，卽以奬勵雅正音樂爲手段；故棄鄭聲，倡雅樂，努力行之。蓋盛行音樂，所以發達民衆之耳，耳旣發達，則音樂之技巧亦隨之發達；政府常與此種發達相並而行，不可不以技巧進步之音樂，率先領導民衆。苟其不爲此，而以推奬古樂抑制新樂爲方針；將終至沈滯而鄭聲代興，乃當然者也。故至周末而竟頹廢者此實國家奬勵音樂方法錯誤之罪也。國家對於國民



第四十一圖　佾舞——文舞



第四十二圖　佾舞——武舞

施以音樂教育，其事亦最困難；若以此大任委之於音樂家，則彼等不知政治爲何物；若委之於政治家，則彼等不知藝術爲何物，皆足破壞國家社會之安寧。予思孔子出世若更早於春秋時代，則周代當不至如斯之亂也。

孔子不僅視音樂爲一種技巧或技術，彼蓋以音樂爲人生之表現，常以之觀表現之人格與性靈。論語有云：『樂云樂云，鐘鼓云乎哉。』蓋以音樂非爲奏樂器之一種技巧，而實爲其人格之表現者也。世間愚者甚多，若僅見其美音聲，能歌唱，能奏樂器，即賞讚爲優秀之音樂家；此唯以技巧爲音樂，實屬錯誤之觀念也。若孔子者，乃可謂眞知音樂爲何物之人也。

又觀「子在齊聞韶，三月不知肉味，曰：不圖爲樂之至於斯也。」（論語）此與德國瓦哥萊爾在巴黎窮迫方思爲盜賊時，偶聞貝多芬之第九交響樂，感其高雅幽遠，至忘寢食，邪念忽去之事正同。孔子所感於藝術之眞髓，可與瓦哥萊爾相並美。又孔子評韶樂云：『子謂韶，盡美矣，又盡善也。』（論語）即認爲藝術之最高者，同時其道德亦最高。此於第十九世紀中德國羅曼的克樂派驍將，最著名之最高學歷作曲家休曼垂誡世之修學音樂者，著音樂家訓誡六十八條；其中有謂：「最高

之藝術，與道德一致。」孔子對於人世與藝術之關係，能覺其深奧處，實亦可比美於休曼也。

日本輕薄之音樂家，謂孔子用音樂爲政治手段，嘗爲不當，爲藝術叛徒，此實大誤。孔子決非以音樂爲手段而實爲藝術至上主義者。如孔子去魯，不容於齊，流浪各國，終至陳蔡，爲大夫圍困於野；由是絕糧，七日之間，不獲火食；弟子輩莫不困窮至極。其時孔子坦然，彈琴而歌；弟子輩皆憤慨之。子路慍見曰：『君子亦有窮乎？』子曰：『君子固窮，小人窮斯濫矣。』子貢色作。子曰：『賜！爾以予爲多學而識之者與？』曰：『然。非與？』子曰：『非也。予一以貫之。』（史記孔子世家）推測孔子所答之眞意；依俗所謂衣食足而知禮義，衣食貧乏，則不思禮節，此爲世間之通例。至衣食貧而亦不忘禮節，斯唯高德君子乃可能之。今孔子逢陳蔡之圍，衣食困窮；然孔子聖人，雖遭此窮困，而決不忘人間之大道。至諸弟子，則或因困窮而忘禮道，此孔子所痛心者也。際此九死一生之時，如何使諸弟子不忘禮道；惟假音樂之力，故於諸弟子前彈琴焉。其彈琴非以自樂，乃振作諸弟子之精神以爲救助也。由此觀之，孔子實爲音樂藝術至上主義者；對於周代音樂之理想，鮮明極端表示之也。

第三章　西亞細亞音樂之東流

第一節　西亞細亞藝術東流之原因

自紀元前後，至以後數世紀，西亞細亞之音樂藝術漸次東流，與印度、中國、朝鮮、日本以巨大之影響，而藝術亦爲之一變。至其東流，則係緩緩而來，先於紀元前後浸入印度，而大與以影響；繼經西域而始入中國，與佛教之傳播相伴，而巨大之規模，遂至形成隋唐之盛世。

如是西亞細亞音樂之東流，其原因何在乎？即如前述，是時大體東亞細亞及南亞細亞，其民族，皆因國土安定，而磨鍊其文化。如是由保古而漸行盡力改良，然國內之文化，漸呈沈滯之狀，故莫不歡迎外來之文化。當此要求外來文化之心正切之時，恰値西亞細亞及中亞細亞起大變動，進侵印度，繼而產生佛教之本據，旋擴布於亞細亞東部，挾非常之勢而東流。

然則所謂西亞細亞及中亞細亞之變動者爲何？第一之原因，爲西亞細亞各民族之鬬戰攻略，該地戰爭，自古不絕，諸國此興彼滅，遞相攻伐。此等事件，可以統一各民族之文化，而使國際大爲活動；其間最大事件，厥爲波斯之勃興，與亞歷山大大王之東征。

茲先考西亞細亞之民族如何交換其文化：紀元前四千年時閃（賽姆）人種代蘇美爾人而建迦勒底王國，盛興文學及天文學，即如建築一項，亦頗可驚。紀元前二二八〇年時，埃蘭人破迦勒底，奪其文化，建立埃蘭王朝。此王朝相續至一千年，亡於紀元前一二〇〇年間，遂成以尼尼微爲中心之亞述人帝國。此亞述帝國，後益盛大。自狄格拉托庇勒撒爾第一征服迦勒底，及亞述那奇帕爾王，而國運大隆。至紀元前八五八年即位之沙爾瑪奈賽爾第二，復征服地中海，乃至波斯之高原；至紀元前七四五年即位之狄格拉托庇撒爾第二，討伐敍利亞、巴勒斯丁、腓尼基，至紀元前七二二年之薩爾基那王，又討伐埃及，令其朝貢。斯時之亞述，殆已統一波斯以西之西亞細亞；紀元前六〇六年，竟爲巴比倫尼亞之所滅亡。巴比倫尼亞於紀元前七四七年拿波納薩爾脫離亞述獨立，至拿波蒲拉薩爾時，滅亞述而建巴比倫尼亞帝國；其子奈布加內薩爾王討伐猶太及腓尼基，於巴比倫城，

起可驚之大建築，集合文學美術科學等之文化於其中。然至紀元前五三八年，爲波斯之居魯士大王所滅，遂爲波斯大帝國之一部。

另一方面卽巴勒斯丁，當紀元前二千年，時亞伯拉罕移居巴勒斯丁，其苗裔以牧畜爲業。天災頻至，於紀元前一八〇〇年間，相攜而移住埃及，浴其文化。及埃及王易代，時被壓迫；紀元前一三〇〇年，摩西率彼等出埃及，流轉於西乃半島四十餘年，後有約書亞率衆立國於迦南之地。紀元前第十世紀第十一世紀間，掃羅，大闢，所羅門相繼登王位，是爲希伯來王國全盛時代。四周諸國，慕其文化，廣闢交通之途。所羅門王死後，紀元前九七五年，王國乃行分裂。其北部成爲以色列王國，南部成爲猶太王國；如是國勢日衰，以色列於紀元前七二二年，爲亞述所滅；猶太於前五八六年，爲巴比倫所滅。

其間之國民，尚有擴亞細亞之文化爲國際的，而致非常之大力者，卽爲腓尼基人。腓尼基人屬閃人種，希伯來人移住於迦南時，腓尼基方移居海岸，而成西頓，推羅，及其他諸港市；自古泛船於地中海，掌握海上之權，開始貿易，於海則至埃及、小亞細亞、希臘、意大利、阿非利加之海岸，於陸則組織

隊商，由裏海而至波斯，於和平之中爲文化之交換，爲功不可沒也。

要之此等西亞細亞諸國，於波斯大帝國勃興以前，已作國際的移動，廣事文化之傳播。至統一之而被文化於東亞細亞者，初爲波斯帝國，後爲亞歷山大帝國。

波斯人原爲雅利安人種之一部，以伊蘭高原爲定居地。紀元前五五八年，有名之居魯士大王，出而統一西亞細亞。東及印度河，西至小亞細亞之極西端，南及波斯灣，北至裏海，全西亞細亞悉爲彼所統一。居魯士大王非如從來閃民族諸王，對於所征服者，加以虐待壓迫；蓋其寬仁大度，容納諸民族之文化，而努力構成大帝國之文化者也。其子岡比西斯，又擴張其範圍，征服埃及，至利比亞，歿於歸途；一時叛亂紛起，治化大衰。繼以大流士大王，統一國內；然後用力於外，先征服印度，收其般遮布地方；嗣又征伐歐羅巴，入巴爾幹半島，而及於馬其頓。於小亞細亞希臘之殖民地，引起與希臘之戰爭；波斯之大軍雖攻入希臘，不幸爲其所破。然此大流士王時，波斯之範圍最廣，西至希臘，東及印度，西亞細亞之文化固無論矣；至希臘之文化，輸入於印度，亦當以此爲第一期。琵琶及笛等西亞細亞之樂器，入於印度而發達者，或於此期發其端也。繼大流士王而立之薛西斯第一，再與希臘戰爭，

於德木丕勒，破斯巴達之強軍，陷雅典市，而有撒拉米之海戰，爲雅典所破。外征之望遂絕，國勢漸衰，至紀元前三三〇年，爲希臘亞歷山大大王所滅。然自居魯士大王至大流士大王，波斯文化之東進，功効偉大，不可沒也。

馬其頓王亞歷山大於紀元前三三四年，率兵三萬五千，發自希臘，入小亞細亞，破波斯軍；遂於紀元前三三〇年滅波斯；前三二六年，征服印度之般遮布地方，進入恆河地域，爲兵士所拒，遂返軍，建設由南亞細亞，及於希臘、埃及之一大帝國。大王未幾於前三二三年，在巴比倫病死；其後雖分裂爲許多小國，然此大帝國之功績亦爲不可湮沒者。大王原非僅以征服爲目的，努力於世界文化之貫通；宗教，言語，法律固不待言，卽學術，文藝，美術，音樂之類，亦謀其融合發達也。因此彼於所征服之亞細亞各地，極力移植希臘人，而建設都市；奬勵希臘人與亞細亞人雜婚。如是國際的事業，當然能得巨大之文化融合；但此大帝國壽命短促，此文化之融合事業，至帝國分裂之後，而起甚大之影響；西而埃及，希臘，小亞細亞，波斯，其文化繼續流入印度，與西域。此流入之中心源泉地，卽爲大夏之都巴克特利亞，此地如以印度之般遮布地方，爲頂度，而與西域土耳其斯坦相對，則成三角形之頂點。

其二邊，卽爲文化流入之河川也；又其底邊，卽爲由印度經克什米爾而入西域爲佛教東漸之出路。反之而觀當時音樂東流之狀況，對於此三角形之三角頂，與其三邊實有考察之必要。

印度在大流士大王時代，摩揭陀國王頻毘婆羅勢力遠振，其嗣王阿闍世時，釋迦出世，廣布佛教；其後數傳，至紀元前三二一年，旃陀羅笈多滅摩揭陀王國，而開孔雀王朝。此王之時，驅逐在印度之馬其頓勢力，再造印度王國全盛之時代。其第三代之王，卽爲有名之阿輸迦王，（亦稱阿育王）普及佛教於全印度，且於國外宣傳擴布。於是佛教於南方則由錫蘭而蘇門答臘，爪哇，巴里諸島，而及於暹羅，安南；於北方則由克什米爾，而及喜馬拉雅山中。阿育王復網羅波斯希臘兩者之亞歷山大帝國之新文化，自紀元前二六〇年至二二七年，在其治世中，印度佛教開放藝術上燦然之花。換言之：此卽佛教藝術放國際的文化之光之第一期也。

然其後中國之西域，卽新疆省附近之月氏族，於紀元前一四〇年間，爲漢武帝所斥逐，其一部侵入亞歷山大帝國之文化中心地大夏之巴克特利亞，卽以此處爲中心，而構成大月氏國。後其中有貴霜王喀多非賽斯第一，具非常勢力，攻略四方，遂併阿富汗。嗣王喀多非賽斯第二，攻入北印度，

侵略克什米爾及乾陀羅地方，遂於中亞細亞至印度中部之地，建設大王國。而巴克特利亞之文化，與印度文化，再度發生密接融合之機會。其第三代迦膩色迦王，即爲佛教史上有名之人物，於紀元第一世紀終頃君臨此大王國，對於佛教尊崇頗深，復以之擴張於中亞細亞乃至土耳其斯坦；且置中國之西域於佛教勢力之下，開後來佛教輸入中國之基。同時又將波斯之伊蘭文化與印度文化結合，以形成西域特殊之文化焉。

尤其是當時藝術文化之中心地，即由前所述三角形之巴克特利亞頂點而移，至於印度；以印度北部之乾陀羅爲其中心。是名乾陀羅文化。乾陀羅文化者，即以亞歷山大帝國之希臘、埃及、巴勒斯丁、美索不達米亞，與伊蘭文化所結合之文化，而與印度佛教文化完全融合而表現者。此即佛教藝術放國際的文化之光之第二期也。

其後大月氏之勢力漸衰，印度脫其羈絆，北印度笈多王朝起，此王朝不及二世紀而即滅亡。第六世紀頃有名之維克拉瑪地闍王出世，其時科學文藝並皆進步；印度戲曲，時亦甚盛。有名之大詩人加利大薩作世界的歌劇曲名「沙孔他拉姬，」次王西拉地闍，一名戒日王，非常保護佛教，又爲

佛教藝術之獎勵者。如王所製作之『龍王之喜』（那伽阿南旦姆）卽爲佛教樂劇之千古不朽者。是時復有多種舞樂興起，其中某種歌樂傳入日本，號爲林邑樂至今傳之。當時佛教舞樂傳於中國者亦頗多；時中國爲隋代，此時代可稱爲佛教藝術放光於世界之第三期。

在中國之西亞細亞文化，其主要係經西域土耳其斯坦而來者。內有大半，因佛教之擴布，經印度而來，然其先驅，則不借宗教之力，專依藝術之自身而來者也。蓋所謂宗教者，必須伴有其信仰；若無信仰精神上卽不能受入；事實上便對之而起反抗。若一旦伴有信仰，對其一切，當甚熱狂的接受之，因之其文化之傳播力亦甚巨。由此觀之，伴於宗教而入之文化必遲；然一旦納受，則所納必深。中國雖爲大國，但周末以來原有之文化沉滯；周之國是理想與藝術道德之融合，已達於頹廢之極點；國民皆期待新文化之輸入。此期之導火線，卽爲接近於西域之秦國勃興；秦之統一中國，不借宗教之力，而注入西域文化於中華國民。當時西域以亞歷山大帝國之國際的新文化，由秦而廣播於中國各方面。不借宗教之力，僅以藝術的本身傳來，故頗爲自由而亦適合時機者也。如是秦代以來中國之樂器及音樂，已趨向於變動之機運。尤以蒙恬之西征，更促此種機運之進展。因是有多數樂器

之發明，竟歸功於蒙恬，卽此故也。

其後入漢由西域浸入之文化，無時或已。至武帝時，大征西域而服屬之；新舞踊，散樂之類，盛傳中國。因之中國音樂之組織，根本上卽起變化；周代之面影，遂至不存。後漢佛教入中國，爲正式印度文化傳來之時；但其時中國之藝術，已大部分西域化矣。且西南亞細亞之世界的文化，亦已完全入於中國，與中國文化融合；而於中國本土，興起新的世界音樂者，則爲南北朝時代。唯當時適値亂世，一般國民不能振作精神，安心於研究此世界的藝術；恰如好花初放，卽遇狂風；至其他美術雕刻，則如已開之花，音樂不過含蕊而已。至隋統一中國，此世界的音樂，始漸由宮廷首放光彩。至唐而國民全部，始能享受世界的中國之音樂。隋唐代之中國音樂，實有賴西亞細亞文化之東流，蓋如果實最美味之時期也。

文化之東流徐徐不止，朝鮮半島於太古時爲獩貊所居；韓民族自西北來逐而佔之，至構成馬韓，辰韓，辨韓之三韓。此等民族，尙未有充分之文化也。然當中國殷滅於周，殷之王族箕子，携其禮樂，移住於朝鮮北部。此卽朝鮮文化之開始第一步，由中國古代文化之移入也。其後燕人衞滿移入朝

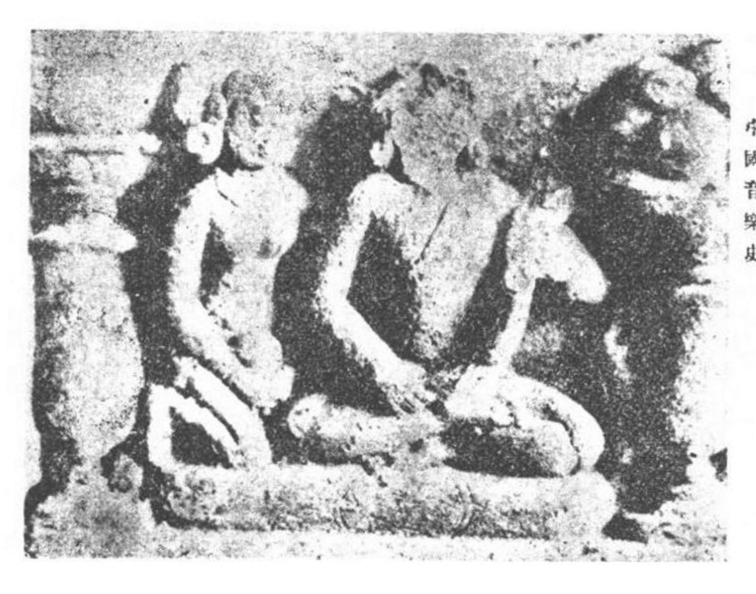
鮮，逐箕子之後而代之；漢武帝滅衛氏，於北朝鮮，置立四郡。於是漢代文化，乃普及於朝鮮北部。復逐漸展及於南朝鮮，三韓不過從旁學之耳。代三韓而起者，爲新羅，百濟，高句麗三國；朝鮮半島劃分爲三，互相對峙，競勢角逐。此時西方文化之流徐徐及於朝鮮，所謂朝鮮音樂之基礎，即定於此時。三國亦各發明新式樂器，製作新曲，以競其技藝。其後新羅統一朝鮮，受唐之感化最多。繼則爲高麗朝輸入宋之音樂，而朝鮮樂舞遂誇盛大。蓋朝鮮音樂最盛大者，厥爲高麗朝；李朝僅承受其餘以至今日耳。

文化之流，尙東入於日本羣島。神功皇后征三韓以後；新羅，百濟，高句麗三國之音樂舞踊，傳入日本；如是西域文化，如伎樂等，亦因而輸入。此由聖德太子之獎勵，而奠立日本音樂之基礎；中國及印度之音樂，急激的隨佛教輸入；於是日本乃開放世界的音樂之花。三韓樂，伎樂（吳樂）林邑樂，渤海樂，度羅樂，隋唐樂等，悉皆薈集，以成日本奈良平安之文化。最近昭和舉行即位大典時所奏舞樂內即有全亞細亞文化薈集之唐代舞樂精髓之萬歲樂，與太平樂，實可表示中國音樂史上之特彩焉。唐代舞樂，受印度佛教藝術之感化極深，故於下特敍之，以明淵源之有自。

第二節　印度佛教藝術之盛時及與中國之關係

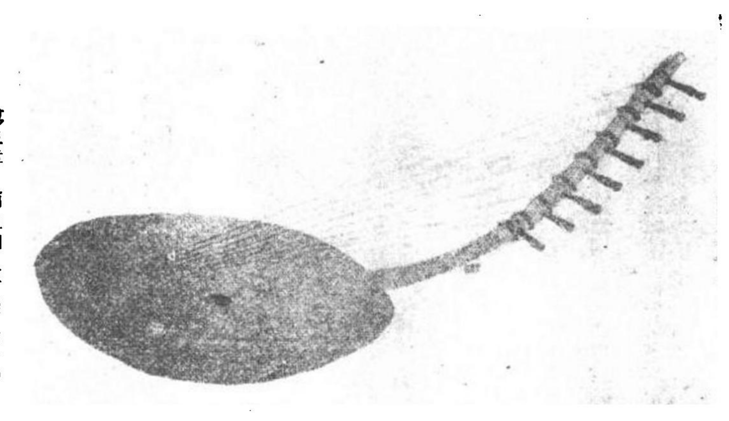
印度當釋迦誕生之前，波斯大流士大王征服印度，於北印度開始輸入西亞細亞之文化。嗣至釋迦滅後，希臘之亞歷山大大王侵入印度，是爲北印度輸入西亞細亞文化之第二次。綜合此等西亞細亞文化而製成印度佛教藝術者，初有阿育王，後有大月氏之迦膩色迦王。紀元二三世紀時，北印度乾陀羅藝術甚盛。乾陀羅 (Gandhara) 在印度北部，新文化最繁榮。其時佛教音樂梵語稱爲乾羅爾瓦，(Gandhara) 卽表示乾陀羅地方爲新音樂之中心地。自此以後，印度之佛教音樂舞踊，日益進步。至戒日王前後，歌劇戲曲等類並盛。此印度戲曲，殆係汲希臘戲曲之流歟?換言之：希臘戲曲，蓋至印度而大成者也。

今此西亞細亞文化輸入之結果所起之新音樂，就其樂器而略考之。其一爲哈鋪（竪琴，）此之哈鋪，中國稱爲箜篌，普通呼爲印度箜篌。如第四十三圖所示，係在佛陀伽耶發掘之石雕；乃第四世紀中葉，或第五世紀之初笈多王朝時代之作品也。此圖手彈者，卽當時印度之哈鋪，顯係流行西



第四十三圖　印度豎琴之石雕（佛陀伽耶發掘）

亞細亞之共鳴胴附以弓形之哈鋪也。此西亞細亞之哈鋪，今日阿非利加之烏敢大地方尚遺存之。卽第四十四圖所示者是也。此哈鋪或已傳入中國，杜氏通典所謂「鳳首箜篌」殆卽指印度之哈鋪也。通典云：『鳳首箜篌，箜頸有軫。』軫以線纏之，卽第四十四圖，其頸纏有許多之線。又文獻通考云：『鳳首箜篌出於天竺伎也。其制作曲頸鳳形焉。扶婁高昌等國鳳首箜篌，其上頗奇巧也。』卽謂出自印度而發達於西域也。其形極美，日本平安朝中葉，惠心僧都曾繪之於所描之「阿彌



第四十四圖　烏康達地方之豎琴

陀如來聖衆來迎圖」俗稱，「二十五菩薩來迎圖」一中。此圖今珍藏高野山中，中央爲阿彌陀如來，其左右

第四十五圖　印度之豎琴

（據惠心僧都所描之聖衆來迎圖）

配置許多彈奏音樂之菩薩。右側中央有一菩薩，置箜篌於膝上而奏之，蓋即鳳首箜篌之美術的變形也。第

四十五圖，卽示此之一天女。大體與印度之哈鋪，不傳於日本；實物之傳來者，爲亞述式之哈鋪；入朝鮮稱百濟琴；此僅日本之奈良正倉院有之。又信西古樂圖中有箜篌，爲普通之哈鋪，安置於席上者也。惠心僧都果何所據而信此鳳首箜篌爲印度哈鋪之正形而畫之乎？或得有西域文化特殊之材料耶？

次就琵琶考之。其原形多留存於西亞細亞，乃從遺品而知之者。其初恐爲弓形哈鋪，後於美索不達米亞變形者，亦未可定。又此原形殆爲蘇美爾人作出，亦未可知。入埃及則名爲那夫爾，我等見有甚多之遺品及記錄。此那夫爾因時因地，而發生不少各種不同之種類；以張羊皮於胴者爲多，胴之全部以木作之。胴之表面，有二響孔。此在波斯大流士大王時，已傳入波斯，殆已有幾分之發達。如第四十六圖，卽

第四十六圖　埃及之琵琶



第四十七圖　阿瑪拉洼其畫像石之印度琵琶

示入埃及之波斯式也。然傳入印度者，果在何時？殊不可明。若在大流士大王征服印度以後，則釋尊與琵琶關係之傳說，即有一考之價値。若在亞歷山大大王征服印度以後，則阿育王與琵琶關係之傳說，亦有一考之價値。然以大夏之巴克特利亞文化完全携往印度之迦膩色迦王，其時印度已有美麗之琵琶，觀阿瑪拉洼其畫像石之佛母靈夢中所現之琵琶演奏石雕（第四十七圖）可知今所謂釋迦與琵琶關係之傳說者有二。一爲盲僧琵琶由來記中，有如下之記事。

「始作琵琶者，昔有天竺王子，生而盲，不能治國事，或觀自心，或坐禪山巔，或坐禪川邊，或坐禪海濱。時辨財天出現告言：汝今盲目，不見世間，今授爾以琵琶，可依此修行；此妙音作，則諸煩惱斷絕，心眼得開，得見聞一切十方世界云云。由是如教，抒其丹誠，修行成就，心眼遂開，得天意通。以故稱其人妙音天。

形則如今琵琶之形，絲作三緒（絃），共有六柱，出二十五種音聲，導諸衆生。（中略）

按此琵琶，佛在世初即用之。如來在北天竺梨奢耶國烏拉迦濱說法，因彼野蠻國人，不解法故，乃彈琵琶，說圓覺經。其國人等，聞琵琶音，遠近咸集，皆來聽法。又如來法座，當丑寅方，有山，名壽量山。山麓有林，名筑林寺。林中有巴奢拉鬼八人，此八鬼在梨奢耶國烏拉迦濱，聞如來彈琵琶說法，欲來聽之；即由丑寅方飛至烏拉迦濱，隔如來法座三丈五尺，聽彈琵琶。竟日聽之，不足；二日聽之，又不足；三日聽之，又不足；由是七日之間，聽聞琵琶；初聞一切衆生本來知成佛門，即變爲人。其八個頭，合而爲一；十六隻眼，合成兩眼。十六隻手，即成兩手；轉成人類，貌甚柔和，如是近於如來法座之前，喜不自勝。梨奢耶國人聞之，大爲感動，莫不歡喜如來說法。又此八鬼，遂得爲三方荒神，變

身申請如來：仰願如來彈此琵琶，至於末世，宣說經法；使諸魔鬼悉獲依歸云云。又重申請。此琵琶有線三條，今請增之爲四，如來卽取八鬼之額，變爲蓮花，去離其身，開如蜂窩；其中有疣，疣中生毛，拔而合之；是爲鬼之血緣，而繫之於上。師教以名第四（絃）書爲鬼服緒，語稱鬼緒。由是如來彈奏琵琶，於諸國土，安穩說法，靡不歸依云云。」

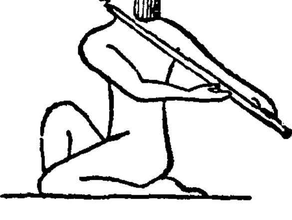
此當然爲近世所作之傳說，殊不足信。今有一說，出自佛說，謂釋迦在天竺靈鷲山說法四十餘年，弟子一千二百人中，有盲僧名巖窟尊者，釋迦憐之，授尊者以地神陀羅尼經，與土荒神法；此時妙音辨財天引十五童子，於釋迦前，請以琵琶妙音，授於尊者。印度相傳，均以盲僧始用琵琶云。要之古代有妙音天爲盲人之天才者，以彈奏琵琶相傳授；追輸入印度，釋迦利用此樂器以說經，大收効果，琵琶乃流行於印度云。此所言之琵琶，其今日琵琶之原形乎？抑以印度之古樂器維那而誤作琵琶乎？殊未可明，故不能得重要之推論。然在釋迦之時，琵琶恐尚未輸入印度也。

次則阿育王與琵琶關係之傳說，依阿育王傳卷三，阿育王經卷四，及壞目因果經，謂阿育王子拘那羅太子，因王妃眞莎羅乞多故，兩眼成盲，乃從巖窟尊者學奏琵琶，修地神陀羅尼經及土荒神

法，後因奏樂得復遇王，兩眼再開，光明回復云。然此亦非琵琶，蓋為琴也；此以琴稱為琵琶，殆亦為維那之誤。若即謂此為今日琵琶之祖，似屬危險。又據此傳說，阿育王太子，從釋迦弟子巖窟尊者學習琵琶；揆其時代，亦大錯誤。要之如上諸說，皆不足為琵琶輸入印度時期之確證。茲更推考之：琵琶蓋當大月氏迦膩色迦王時，由大夏傳入印度；此種觀察，似最正確。

當大月氏時代，印度已有琵琶。然為時未幾，印度又復逸失。至古來印度樂器之維那，則在更後始行傳來，以及今日。然此琵琶何故逸失？此恐係受回教影響所致。即因回教而起西亞細亞文化之新影響，琵琶更變其形，變化而益得自由演奏之 Tampura（湯普拉亦譯湯布拉 Tamboura）樂器。不獨此也，其新形者，又影響及於古代之維那；變其形為湯普拉形，而有南印度之維那出現。如前第十一圖，即示南印度新形之維那也。湯普拉即阿剌伯之丹豎琴湯普爾，蓋入印度而變為琵琶者。容於後第四章述之。

次就笛考之。笛亦有與琵琶同時代行於印度之形跡。然在印度發見之材料，不若在西域之佛教資料發見為多，可為伊蘭文化之西域化的材料。元來縱吹之笛，為美索不達米亞，猶太，埃及，希臘



第四十八圖　埃及之賽比



第四十九圖　阿剌伯人之奈伊

所見最多之古代樂器，在東亞諸國則非完全保存古代的。古代埃及之縱笛賽比(Sefi)大概爲長葦管所作，其種類有二：一種於吹口處插入蘆舌而吹奏之，卽篳篥之一種也。另一種於吹口處，僅切斜管，與笛同類。管長四尺二三寸，此乃埃及人一膝立坐，以管之頂度出向膝，故必需長管，（參照第四十八圖）由此傳於阿剌伯人，阿剌伯人盤膝而坐，持管之正面，故用短管。（見第四十九圖）不但此也，其吹口不斜切爲V字形，此阿剌伯人稱之爲奈伊(Nay)波斯亦係縱笛。此與印度之佛教結合，殆在大月氏之時。此縱笛經過中亞細亞，由西域入中國，爲時甚古，周末已有之，蓋於亞歷山大帝國時先驅；至阿育王，而有相當之東進。至佛教藝術中所盛採者，則當爲大月氏時之西域文化。如第五十圖，卽示胎藏曼荼羅中所現之迦樓羅，（卽金翅鳥）吹縱笛

圖，此殆西域佛教表現之伊蘭文化也。印度佛教中尤重視此縱笛；如日本奈良東大寺大佛殿前，八角燈籠之扉繪上，即有吹此笛之菩薩像。（見第五十一圖）此決非示中國之樂器，蓋表現中亞文化上印度佛教藝術之一也。此樂器在印度，後與佛教之凋落，回教之侵入而同亡焉。



第五十圖　迦樓羅之縱笛

與此縱笛同見於今東大寺大佛殿前八角燈籠扉雕上，而爲佛教著名樂器者，尚有銅拍子（即銅鈸）即示此扉之彫刻。此與前者同爲天平時代之作品，傳印度佛教音樂之模樣者也。此小形之銅拍子，古代巴比倫最多用之，由尼姆洛特附近古墳中掘出者極多。又亞述之浮雕，亦多表現爲古代西亞細亞著名樂器之一。如第五十二圖，即示此亞述之銅拍子。後傳於波斯，用爲波斯樂器之一。後又入於埃及，埃及古畫中有持銅拍子而踊之舞妓。至入於印度，恐在阿育王以後之時。其後印度亦廣用之，尤以舞樂與伎樂用者最多。傳於日本，於林邑樂作迦陵頻舞時，其舞人兩手所持且打且

舞者，即此是也。此小形之銅拍子，今印度及緬甸、暹羅、新嘉坡等處亦用之。

第五十一圖　東大寺大佛殿前八角燈籠扉繪之佛教尺八



以上所述諸樂器，並爲西亞細亞文化東流之結果，自阿育王以至迦膩色迦王時傳入印度之



第五十二圖　亞述之銅鈸子



第五十三圖　埃及之銅鈸

新樂器，今僅舉其最著之二三者而已。

茲述戒日王前後印度舞樂並曲劇之進步。如前所述印度樂劇之發達，可視爲希臘劇之完成；由今日觀之，實爲可驚。其最有名者，爲紀元第六世紀間所出之詩聖喀利大薩(Kalidasa)之歌劇「沙孔他拉」(Sakuntala) 德國詩聖哥德讚歎之云：「天地之神聖清淨美妙，盡收於此「沙孔他拉」一編中。」此由第一幕至第七幕，更加入序幕與中幕，合成九幕。西曆一七八九年，由叟・威廉・瓊斯以英語譯出。其後復翻爲德法意各國語。此歌劇在當時未傳至中國。殆因其以語言爲本位，當時係用印度語歌之，中國國民不易解其意趣。若如後述之

「龍王之喜」則係以舞踊爲本位，蓋舞樂易傳；歌謠本位之劇，則較爲困難也。又印度今日所遺存者，僅是文學，而歌謠無存焉。蓋由語言變化之結果，致失卻其音樂的價值乎？

反之有名之戒日王（Siladilya）所作之佛教歌劇「龍王之喜」，其中含有舞踊，但僅其舞踊部分傳來。關於此佛教歌劇，義淨三藏之「南海寄歸內法傳」卷四第三十二章中，有如此之記述：

「又戒日王，取雲乘菩薩以身代龍之事，緝爲歌咏，奏諧絃管，令人作樂，舞之蹈之，流布於代。」

此劇之略意，卽印度持明族王雲明王之太子，名雲乘太子，賢明之王子也。由父讓位爲王，與悉陀族之王女摩羅耶姬爲婚。雲乘太子，一稱雲乘菩薩。菩薩一日與姬兄友世王同遊海濱，見金翅鳥（卽迦樓羅）食盡龍族，憐愍不已。又以金翅鳥將殺龍王；菩薩乃以身代龍王，飼金翅鳥；爲鳥殺身，以救龍王。摩羅耶姬聞友世王具言其事，不勝悲嘆，祈於歌利女神，救菩薩命。時金翅鳥，知代龍者，卽是菩薩，大驚；且菩薩於將死時，爲金翅鳥說教，鳥後悔，乃歸佛。此時歌利女神出現，救活已死之雲乘菩薩，再登轉輪聖王大位。又由金翅鳥祈願，降甘露雨，使龍族之死靈，悉皆再生云。

戒日王爲第七世紀人，又曾保護中國玄奘三藏者。玄奘三藏於戒日王事，巨細靡遺，一一紀載：獨於此有名之歌劇「龍王之喜」曾未一言及之。蓋玄奘三藏居印度時，此劇尚未作出。玄奘三藏之去印度爲紀元六四五年，戒日王死於紀元六五五年；依據此理，此劇之作，爲自六四五年至六五五年十年間。

當時戒日王不獨有非常勢力，卽此「龍王之喜」歌劇，亦爲非常之傑作；是以佛教文化所及之處，靡不傳之。其後約經八十年，林邑國僧佛哲（Fattriet）與婆羅門僧菩提仙那，（Bodhi-sena）相攜於天平八年至日本，傳印度樂舞，稱爲林邑八樂，此皆印度佛教之音樂也。其第一種名爲「菩薩」據高楠博士之說，卽以此爲「龍王之喜」之一部分，爲雲乘菩薩舞之一，誠屬甚當。此中最有趣者，卽爲林邑八樂中之迦陵頻，此爲鳥舞；此舞初於佛哲傳來時，係與菩薩結合而舞。平安朝初葉，日本新作之「胡蝶」舞與「迦陵頻」相組合而作童舞；又以菩薩與鳥蝶三者相組合於佛前行之。然至後菩薩舞亡逸，（今殘存者僅菩薩樂耳）而變爲美麗之鳥與蝶舞，仍用迦陵頻之名。如是此鳥舞與菩薩分離，終至另變爲可愛之童舞。迦陵頻，卽迦陵頻伽，（Kalavinka）爲印度仙鳥，名妙

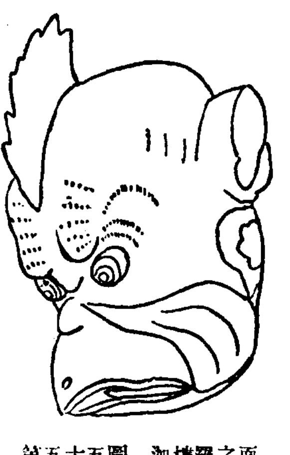
音鳥。舞時，手持小銅拍子而舞，卽表妙音也。如第五十四圖，卽示信西古樂圖中所載之迦陵頻之舞



第五十四圖　迦陵頻（古圖）

畫，此中凡載林邑樂處，獨無菩薩之舞，恐是菩薩舞已亡佚時之圖，其形卽表童舞也。然此舞原形爲「龍王之喜」之一部，而屬於金翅鳥者。但菩薩舞屬於另一舞臺面亦未可知，蓋觀其末有金翅鳥

喜而勇躍之場面也。又日本奈良之正倉院保管之伎樂面中，有金翅鳥迦樓羅面。（第五十五圖）有謂此正倉院之伎樂面大概與百濟味摩之於推古時傳來之伎樂爲同物；若謂此爲味爲摩之將來者，則此全然非百濟物；又有謂係味摩之學自吳國，以此謂爲中國之吳，則屬大誤。味摩之之名稱，百濟無之；此實爲印度名也。西藏語所謂「不死之人」。不死之人，卽謂佛果之人之意；蓋味摩之乃印度僧侶，經吳過百濟而來日本，傳入佛教樂舞之一部，爲佛哲林邑樂之前驅，其不完全可見。然非謂與「龍王之喜」中之金翅鳥有關係也。味摩之携來之年代，在紀元六一二年，在戒日王時代三四十年前。唯此所示金翅鳥之假面，係正倉院迦樓羅之面，非味摩之時代者，不如謂與林邑樂有關係，此伎樂後遂攙入東大寺伎樂面之中，亦未可知。



第五十五圖　迦樓羅之面

（日本正倉院藏）

今尙有一當考之問題，卽林邑樂中之「陵王」是也。此與中國之「蘭陵王破陣曲」不同，後

世屢以「蘭陵王」呼之。蘭陵王破陣曲，在杜氏通典有云：



第五十六圖　錫蘭島之伎樂

「大面出於北齊，蘭陵王長恭才武而貌美，常著假面以對敵。嘗擊周師金墉城下，勇冠三軍，齊人壯之，為此舞；以效其指麾擊刺之容，謂之蘭陵王入陣曲。」

實際此舞非由中國傳入，實林邑國僧佛哲所傳，為林邑八樂之一，胡服而用印度式之假面，其音階亦為印

度之沙陀調也。此舞一稱「龍王」，卽當於原名之「龍王；」由發音上誤爲陵王，至誤以爲蘭陵王入陣曲耳。稱之爲「龍王」者，依其所用假面之龍可明。又有呼爲「羅陵王」，卽基於此。舊說此爲佛說八大龍王之一，娑竭羅龍王之舞。不獨此也，常與之組合之「納蘇利」呼爲「雙龍舞」，更與龍之舞不相違明矣。或謂此舞係表某種神話或史話者。如是此舞可謂完全獨立，無所關係之舞；然此龍王之舞，當時是否存在於印度，毫無可證。故與其視爲全無證據之舞，何若謂其出於「龍王之喜」之舞劇中，爲龍王某場面之舞乎？

至戒日王所作「龍王之喜」之舞劇，當時盛爲流行，此爲林邑僧佛哲傳於日本者。因其詞語不獲翻譯演出，概略去之；僅傳其舞踊場面所散布之斷片，而想像爲「菩薩」「迦陵頻」「龍王」等耳。

第五十七圖
西藏之伎樂面

此外佛哲尙傳有「胡飲酒」「倍臚」等印度舞曲，此樂曲之性質，全爲別種；其中以「胡飲酒」爲一種之伎樂。

所謂伎樂者，當日本推古時，由百濟之味摩之傳入，蓋爲特殊之舞樂。僧祇律云：「伎樂者，打鼓歌舞，彈琵琶，鐃銅鈸，不聽看，道中見無罪。」又寶積經云：「妓樂調音，以手鼓之，其聲悲和，是聲者由方便緣合。」此卽總述當時印度及其四周所行之印度系民衆樂舞也。

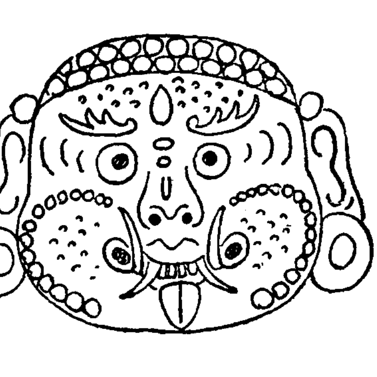
伎樂用假面具今日於錫蘭島，緬甸，蘇門答臘，爪哇，西藏等處常見之。第五十六圖卽示錫蘭島所行之伎樂也。觀此假面，卽與西藏所行之伎樂面（見第五十七圖）完全相似。此伎樂面係鎔銅所製。

第三節　中國中世之音樂

——中國與西域之交涉——

中國周代已由四周民族輸入文化，旣如前述。此非中國文化有賴外國文化之輸入，乃因中國文化，較高於四周民族，四方慕其文化而流入之也。而中國民族於文化較進有勝於人者，以好奇喜新之心，採入而同化之，使發達而供用。例如周末至漢初所用之筑，（第五十八圖）原非中國固有

之樂器，蓋由東北傳入於燕者。樂書云：『筑者，形如頌琴，施十三絃，頂細，肩圓，品聲按柱，鼓法，以左手



第五十八圖　筑

振之，右手以竹尺擊之，隨調應律。』又三才圖會云：『不知誰所造。』然戰國時代用之者，以燕爲主要，及其鄰近之齊。燕國有名高漸離者善筑，繼荊軻擊秦王而不中，夫人而知矣。（詳史記列傳第二十六）又史記列傳第九蘇秦述齊臨菑民俗云：『臨菑甚富而實，其民無不吹竽鼓瑟，彈琴擊筑，鬬鷄走狗，六博蹹鞠者。』又史記世家第二十九述常山太子勃云：『太子勃，私姦飲酒，博戲擊筑，與女子載馳環城。』常山近燕。其後此樂器自齊漸擴而南，秦以後，流行且至沛，漢高祖亦知用此樂器；統一天下後，至沛時擊此樂器而歌。如史記高祖本紀云：『高祖還歸，過沛留，置酒沛宮，悉召故人父老子弟縱酒。發沛中兒得百二十人，教之歌。酒酣，高祖擊筑，自爲歌。詩曰：大風起兮雲飛揚，威加海內兮歸故鄉，安得猛士兮守四方。令兒皆和習之。』云云。

當時中國有向四方求新奇物而容納之同化之風氣，尤以對於西域存好奇心，復加憧憬。且西域之印度文化與伊蘭文化，自亞歷山大帝國以後，由阿育王與大月氏迦膩色迦王之力而日積，對於中國，完全持有別種進步之文化，中國人對此新文化應當如何驚異乎！況西域文化之移入，自古卽有其例，如周穆王時卽有由西域傳來傀儡之故事，列子湯問第五載之云：

「周穆王西巡狩，越崑崙，不至弇山，返還未及中國。道有獻工人，名偃師。穆王薦之，問曰：「若有何能？」偃師曰：「臣唯命所試；然臣已有所造，願王先觀之。」穆王曰：日以俱來，吾與若俱觀之。」翌日，偃師謁見王，王薦之曰：「若與偕來者何人邪？」對曰：「臣之所造能倡者。」穆王驚視之，趨步俯仰，信人也。巧夫顉其頤，則歌合律；捧其手，則舞應節；千變萬化，惟意所適。王以爲實人也，與盛姬內御並觀之。技將終，倡者瞬其目，而招王之左右侍妾。王大怒，立欲誅偃師。偃師大懾，立剖散倡者以示王。皆傅會革木膠漆白黑丹青之所爲。王諦料之，內則肝膽心肺脾腎腸胃，外則筋骨支節皮毛齒髮，皆假物也，而無不畢具者。合會復如初見。王試廢其心，則口不能言；廢其肝，則目不能視；廢其腎，則足不能步。穆王始悅而嘆曰：「人之巧，乃可與造化者同巧乎。」詔貳車載之以歸。」

似此從西域傳來而滿足中國人好奇心者頗多；於民衆方面實大與以變化。至戰國時代，古樂與新樂之分別，漸至鮮明。禮記之樂記述魏文侯問子夏曰「古樂之味，俗樂多趣者，何故？」子夏答曰：

今夫古樂，進旅退旅，和正以廣；弦匏笙簧，會守拊鼓；始奏以文，復亂以武；治亂以相，訊疾以雅；君子於是語，於是道古，修身及家，平均天下，此古樂之發也。今夫新樂，進俯退俯，姦聲以濫，溺而不止；及優侏儒，獶雜子女，不知父子；樂終不可以語，不可以道古，此新樂之發也。

旅者衆也，蓋古樂以多種樂器合奏，紆緩而齊一；合之以舞，亦爲多數人，並進並退，此爲形式的。至於新樂，則依個人的樂器之手，而混入技巧的，用少數之樂器音節饒趣，而伴以舞踊，帶幾分劇的內容的。此劇的內容的舞踊，當以受西域之感化爲多。蓋戰國時獨立用瑟之例，史記等多有記載。例如史記張釋之列傳載：『文帝使愼夫人鼓瑟，帝自倚瑟而歌；』此時之瑟，與其謂爲中國古代之瑟，不若謂爲西域之達爾希瑪式者，其一部，秦時化而爲箏，當爲同系者。此可知已非古代琴瑟相和之情狀矣。換言之：瑟於戰國時因西域輸入之樂器而改其形者，至秦時，其一部化爲箏耳。

戰國時，女樂甚盛。且有一種之藝妓。史記貨殖列傳第六十九云：「今夫趙女鄭姬，設形容，楔鳴琴，揄長袂，躡利屣，目挑心招，出不遠千里，不擇老少者，奔富厚也。」此明明爲藝妓之一種也。此之女樂，尤其是藝妓，彼等古代之本場，卽在西亞細亞；大流士王時，波斯最盛。希臘藝妓，亦由西亞細亞輸入，人所周知。中亞細亞古來受波斯之影響，女樂亦盛。本來女樂之起，不必俟外國之影響；但周代於國是上，殊排斥之；其時西域之文化，浸潤甚急，遂至盛行中國，於其間，謂全無何等關係，則不能不訝爲奇說也。

西域文化之影響，起自西埵，至秦統一中國乃急速發展。尤以蒙恬將軍屢征西域，其接觸尤甚。史記李斯列傳云：「夫擊甕叩缻，彈箏搏髀，而歌呼嗚嗚，快耳目者，眞秦之聲也。」戰國時代之秦，鄰接今日甘肅省地方；卽中國土耳其斯坦，能直接受入西域文化之所也。箏爲秦之特種樂器，故亦稱爲秦箏。初爲十二絃，今作十三絃者，殆爲秦以後所改作。唐時之箏，普通爲十三絃，此殆在漢京房以後之所作乎？抑如後述京房以十二律正確研究，而作十三絃之瑟乎？此蓋非瑟，而爲箏耳。且漢時不喜用樂器中秦箏之名，以作周樂律之研究；故更用舊名而謂爲瑟耳。且強爲解釋，謂如十二月加閏

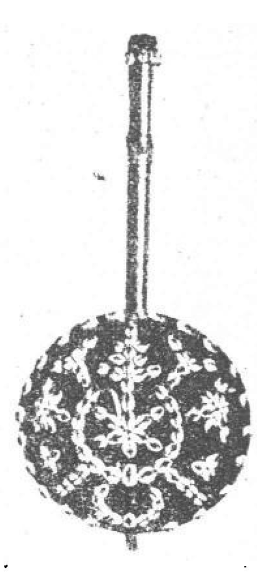
一月爲十三絃，此漢代之思想也。

箏在多種樂書中皆載爲秦蒙恬所造。杜氏通典獨非難之云：『箏，秦聲也。傅玄箏賦序曰：世以爲蒙恬所造；今觀其器，上崇似天，下平似地，中空准六合，絃柱擬十二月，設之則四象在，鼓之則五音發，斯乃仁智之器，豈蒙恬亡國之臣能之哉。』然以此斷言非蒙恬所造，恐亦未確。蓋亡國之臣，反能造新樂器，亦未可知。苟非亡國之臣，則爲將軍者，當不至造樂器耳。然觀前述史記李斯列傳所云，當時以箏爲秦代一般之樂器；若是則蒙恬所造，竟成爲普及秦國民之樂器；恐未必然。或此在更古即已有之，亦未可知。然史記所記，爲漢司馬遷之文，成於秦始皇百餘年後。或因文飾之故，以箏爲秦代固有樂器之一，故作李斯之言。或係李斯之片言隻語，有所誤傳，均未可知。換言之謂箏爲始皇時代所造，亦未可否定。其解釋箏字之起源，如樂道類集第二卷云：『或記云：秦女姊妹爭瑟，引破終爲兩片：其一片於十三絃爲姊分，其一片有十二絃爲妹分，秦皇奇之，立號爲箏。或云：秦有婉無義者，以一瑟傳二女，二女爭引，破終爲二器，故號箏。』此不過後世之托言，要之謂秦始皇時，以絃數多之瑟，改作絃數少之箏。何若認爲有蒙恬之關係，因與西域戰爭，獲得樂器，得其原形，而用箏字爲名之適當

乎？如是箏作於秦，至漢認爲較絃數多之瑟爲便利；於中國國民間，乃開普及一般之途焉。

秦從西域所得之新樂器，尙有與後之琵琶有關係而最有名者，卽爲絃鼗。杜氏通典云：『杜摯曰：秦苦長城之役，百姓絃鼗而鼓之。』此種樂器，通常稱爲絃鼗。所謂絃鼗者，卽如前述，美索不達米亞之弓形哈鋪，張以羊皮於胴，變化而爲三絃之形，入於埃及，乃有羊皮胴之那爾夫。此之種類，波斯大流士王以後盛行於波斯，紀元以前，胴作圓形，張以獸皮，附以細長之柄，張絃數條。（波斯多用三條）當亞歷山大帝國時，由波斯傳入西域，流行各地。秦之百姓於長城之役，見其簡單形狀而模仿之；於平面鼓上插以棒，宛如鼗形，張絃用之，依所象形，名爲絃鼗。行於秦末漢初，故又稱秦漢子。文獻通考稱爲秦漢琵琶；蓋以其奏法類似琵琶，乃強編入於琵琶之部，而標題此名；此蓋文獻通考著者之獨見，實則決非所謂琵琶也。文獻通考云：『秦漢琵琶，本出於胡人絃鼗之制；圓體修頸，如琵琶而小。』然琵琶決非圓體。漢武帝時，由西域輸入琵琶，絃鼗爲之壓倒；至改其胴如琵琶而以木製之，則爲前漢末季事。及唐則天武后時，蜀人蒯朗，從古墓中得此樂器，見與晉竹林七賢圖中阮咸所奏之樂器同，遂呼之爲阮咸。杜氏通典云：『蒯朗而得銅者，時莫有識之。太常少卿元行冲曰：此阮咸所造，

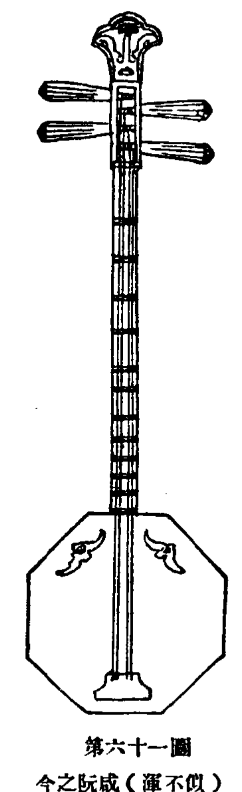
乃命匠人改以木爲之。聲甚清雅。』文獻通考云：『阮咸琵琶。阮咸五絃，此秦琵琶，而頸長過之，列十二柱焉。唐武后時，蒯朗於古冢得銅琵琶，晉阮咸所造也。元亨中，命工以木爲之，聲甚清徹，頗類竹林七賢圖所造舊器，因以阮咸名之，亦以其前彈故也。』是唐之通典以元行沖見阮咸所彈之圖，遂認爲大概阮咸所作，至宋之文獻通考竟斷定爲阮咸所造。實則此爲秦時之絃鼓改造者，經後漢至晉亦用之，竹林七賢之阮咸殆好彈此，即所謂秦漢子是也。文獻通考於凡屬此等之樂器，概稱爲琵琶，此與今日特殊所用之琵琶，意味稍有不同。蓋王昭



第五十九圖　絃　鼓

第六十圖　阮咸（日本正倉院藏）

君擕往胡地之樂雖稱琵琶。實非琵琶，乃秦漢子，卽後之阮咸是也。此秦漢子，唐稱爲阮咸，傳至日本，奈良正倉院有之。第六十圖是也。（第六十二圖，爲西亞細亞之絃鼓。以示比較）王昭君彈此阮咸，匈奴見而珍之，（是時之匈奴，爲北方文化頗低之民族；尙未受有如西域諸國之印度或斯波之文化。）模倣爲新樂器，狀甚粗陋，以示王昭君。昭君見而笑曰：「此渾不似。」由是此北方之新樂器，卽呼爲渾不似。因圓形之胴製作不易，故造爲八角形；元代以後，北方蒙古人張其勢力於中國，此八角胴之新阮咸，於以盛行；卽今明清樂中所用之阮咸也。（第六十一圖）



第六十一圖

今之阮咸（渾不似）

今日所謂琵琶，其傳入中國，早在漢武帝之時。傳玄琵琶賦序曰：『故老云：漢遣烏孫公主嫁昆彌，念其行道思慕，使知音者裁箏筑箜篌之聲，作馬上之樂，以方語目之曰琵琶。』劉熙釋名曰：『本

出於胡中，馬上所鼓也。推手卻曰批，引手卻曰把，象其鼓時，因以爲名也。』蓋琵琶者，在當時西域爲馬上常用之樂器，烏孫地方盛行之。以其發聲之音呼之，向絃彈時其音爲瓶，以手搔之其鳴爲旁，故呼爲瓶旁，由音順之變化，成爲批把；（此樂器西藏呼爲批邦 pipan）終則變而爲琵琶。

pin-pan pipan→piban（西藏 piban）→pipa（中國）

日本在奈良朝發音爲批琶，在平安朝變爲濁聲批哇。此與琵琶之字相當。亦與鞞婆等字相當。

第六十二圖　中亞米蘭佛寺跡壁畫中之波斯琵琶

烏孫公主由漢往烏孫時，爲慰其行道之寂寞，以此樂器於途中馬上奏之。此樂器當非漢朝所作而與之者，蓋此爲烏孫方面來迎者所奏，而奏演烏孫之樂器者也。然於漢武帝之當時，不得確謂其形與今日之琵琶同樣。蓋今日琵琶之形狀，爲紀元後物，即如前述印度於第二世紀時始盛行之；蓋即爲乾陀羅之文化也。其經西域而入中國，當在南北朝時，兼名苑云：『琵琶，本出於胡也，馬上鼓之；一云魏武造也，今之所用是也。』謂爲北魏武帝時造，殊爲適當。若謂漢武帝時，烏孫經大夏與波斯相

通，而廣輸入波斯之絃樂器，殊屬非是。紀元第四世紀時，由烏孫至西域，印度文化與伊蘭文化最爲融合；據最近中亞細亞探檢之結果，該處波斯文化與印度文化結合之遺物甚多。如第六十二圖所示，即彌蘭佛寺壁畫遺跡中所見之波斯琵琶之畫，此樣式之樂器，波斯實常見之；回教西漸已後，此樂器傳入於歐羅巴而爲（Guitar）。此壁畫約在紀元第四世紀頃描寫韋桑他王子與其妻出宮門光景之一部，恰當中國東晉之時。

第六十三圖　原始之印度　中國式箜篌

漢武帝時，由外國輸入中國之著名樂器，爲箜篌，即哈鋪是也。史記封禪書武帝滅南越條云『於是賽南越，禱祠太一后土，始用樂舞，益召歌兒作二十五絃及空侯。』杜氏通典云；『箜篌，漢武帝使樂人侯調所造，以祀太一。或云：侯暉所作，其聲坎坎應節，謂之坎侯。聲訛爲箜篌，篌者因樂工人姓耳。』風俗通云：『謹按：漢書孝武皇常賽南越，禱祠太一后土，始用樂人侯調，依琴作坎坎之樂；言其坎坎應

節奏也。侯以姓冠章耳。或說空侯取其空中，琴瑟皆空，何獨坎坎耶？斯論是也。詩云：坎坎鼓我，是其文也。』要之漢武帝時，由南越輸入哈鋪，名爲空侯。此恐即前所述印度系之哈鋪，乃極原始之物，印度



第六十四圖　豎箜篌（古樂圖）

支那早用之。至於相當古代埃及所見之哈鋪，其名豎箜篌，後漢末靈帝時，始經西域輸入中國。杜氏通典云：『豎箜篌，胡樂也。漢靈帝好之。體曲而長，二十二絃；豎抱於懷中，用兩手齊奏。俗謂之擘箜篌。』如第六十四圖，即豎箜篌也。此外有亞述式哈鋪輸入朝鮮。日本稱之爲百濟琴，其遺品二個，尚於奈良之正倉院保管之。中國南北朝時，北魏黃花石四面佛之中亦示之，亦中國所流行者。如第六十五圖所示，即爲北魏黃花石四面佛之一，彌勒佛下左方之石雕，左手握箜篌下腳，右手彈之。文獻通考云：『高麗等國，有豎箜篌，臥箜篌之樂。其引則朝鮮津卒樗里子高所作也。』此與上列之豎箜篌，另爲一種，容次節述之。

今有一樂器由西域輸入者，名爲篳篥。樂道類集云『篳篥，說文曰：乃羌人所吹角屠觱以驚馬。』樂錄曰：笳管也。何承天纂文曰羌胡樂器，出於胡中，其聲悲，本名悲栗。通典又云：或曰胡人吹之，以驚



第六十五圖　北魏之黃花石四面石佛之箜篌石雕

中國馬；後乃以笳爲首，以竹爲管，樂府雜錄曰：『本龜茲國樂。』此所謂出自羌者，漢武帝時，中國本土最接近沙漠之處爲羌，故即以此稱爲羌之樂器；要爲中亞細亞砂漠地方所用者，笳即稱胡笳，用蘆或其他植物性之薄片作簧，嵌之於管者，名爲笳管，附以長管之喇叭，名爲胡角。此用於砂漠地方，其音最長，能通遠方，今亦必要之樂器也。至今橫斷中亞細亞之砂漠地方者亦屢屢聞之。其始出於美索不達米亞，亦未可知；但古代埃及尚有遺品。後阿剌伯亦用之。早輸入中亞細亞砂漠地方而大發達，龜茲國即在土耳其斯坦之砂漠地方，由該處往羌均盛用之。用此胡角者，以其音銳，能驚征伐該處之中國馬。因之中國亦用之，以其管改作竹管，而爲今

日之箏篥。樂道類集云『又曰：隋代用天竺樂，今其存者，有箏篥。』天竺樂當係指西域之佛教樂也。

更就此期中國樂律研究之進步而考究之，可知當時中國實能綜合東西文化而集其大成者。漢初孝文帝時，北平侯張蒼明律曆，乃命蒼整理之。至武帝時，置協律官，更使研究之。迨元帝時，郎中京房詳於易律，乃一變舊來之學說。不僅此也，當時且與日漸盛行之五行說結合發達，而爲特殊之中國樂律之理論。五行說亦基於西亞細亞之文化，至其創始者，爲蘇美爾人；原始之中國人亦多少有之，但此由蘇美爾人傳於迦勒底，與天體學說結合而大發達；一方則傳入印度，而成地水火風之學說；一方則傳入希臘，而成愛謨丕多庫勒斯派之哲學。此之思想，已於漢時傳入中國，風靡於漢時思想界。史記樂書中，已略有此種思想。此爲太史公之意見明係漢代之思想也。然觀前漢書律歷志：已將宮商角徵羽五聲，配於土金木火水五行，配於仁義禮智信五常，配於思言貌視聽，或君臣民事物五事。即漢世之天體迷信發達，而至於支配一般之人事也。當時京房所研究，與畢達哥拉斯派之數理科學暗合。蓋京房首以從來中國之律算法，根據律管須管口補正（Mouth Correction）之錯誤，謂「竹聲不可以度調，」當以絃長代替律管，用爲計算樂律之標準器。此於瑟類之木製函上，

張十三絃，函長一丈，絃駒間之振動部分長九尺。因之黃鐘律管之長，應作九寸。而於十三絃中，於中央一絃之下，刻有度碼，以記尺度。此種樂器，悉與畢達哥拉斯使用樂律計算之絃樂器 Monocord 相同。唯其器及絃數較大而已。(Monocord 爲一絃琴之意，畢達哥拉斯則用數絃。)京房用此標準實驗，遂乃發見畢達哥勒安孔瑪(Pythagorean Comma 畢氏之單音程)而作六十律；又應用於律管，而考管口補正，製定竹聲十三律。畢達哥拉斯亦與京房作同樣試驗，製定希臘樂律論之基礎，係在紀元前第六世紀時。其後希臘之樂論律者，皆本於畢達哥拉斯。經二百餘年，亞歷山大大王征亞細亞，成立亞歷山大帝國，欲扶植希臘文化至中亞地方，乃廣以希臘學者送至中亞，此項之研究，當然亦入於印度。漢武帝攻西域時，大夏文化亦逐漸傳入於漢。京房從事新文化之科學的研究，距畢達哥拉斯後四百五十年，去亞歷山大大王扶植希臘文化於大夏時約二百年，去漢武帝使西域諸國朝貢中國時約七八十年，京房之研究，當時被稱爲中國第一大家，其實驗方法研究之途徑及其結果，大體與畢達哥拉斯一致。乃彼之研究中完全否認由西方文化之輸入，而謂爲獨立之研究，其觀念未免偏狹。當時爲西方文化駸駸傳入中國之時代，京房乃大學者，豈不知之；卽使此種研

究本爲京房所發見，然若無西方文化之地盤，亦未必能突然而起也。

概觀中國樂律論之大體變化，初於律管長度上，嵌合三分損益之法，將十二律管長算出。此原不得謂之當。蓋管長用三分損益之法，非能正確；由是以三分損益之方法十二回重複行之，初時僅生極微之差異；數理上雖明，而耳官所聞實際之音，尚未能發達而識別此種之差異。遂安然於律管長之上，用三分損益之法。此周代所謂「十二律還相爲宮」爲一般所信也。（見前章第三節）而三分損益之計算，亦止於十二律。此爲周代用耳爲主而後計算者也。更徹底言之：周之時代，惟全依耳而信十二律還相爲宮；至於嵌合三分損益之算法，或爲漢人所想出，亦未可知。

然至漢時，一方則耳官漸至銳敏；一方則數理之計算獨立。王莽時，劉歆卽全用數理爲之，至謀以律作度量衡之規定，此事載於前漢書律歷志中。而此欲獨立以數理計算之最先鋒，卽京房是也。

今考三分損益之算法，卽十二次反復行時，（用三分損一五回用三分益一七回）初時僅生極微差異。以此示律數値，（參照前章第三節）則爲：

$$7.02\times 5-4.98\times 7=0.24$$

此等於一律約八分之一之音程，呼為第一次孔瑪。又宋蔡元定律呂新書，謂依此增變律六個成十八律，此可呼變律孔瑪又稱蔡氏孔瑪。以絃長測之，則為

$$\left(\frac{2}{3}\right)^5 \times \left(\frac{4}{3}\right)^7 = \frac{2^{19}}{3^{12}} = \frac{524288}{531441}$$

畢達哥拉斯初得此值，稱之為 Pythagorean Comma，京房所得值，全與此同。

畢達哥拉斯之於孔瑪，仍反復行三分損益之法；而京房非僅止十二律，於其以上，亦重復行三分損益之法。是即從黃鐘之音開始，順次用三分損益之法，返復五十九回，而得六十律。此三分損益計算之順次，記列如次。但律名上方之漢文數字，為計算之順序數；其文阿剌伯數字，為從黃鐘高音順下之順序數。

(一)黃鐘(1)	(二)林鐘(36)	(三)太簇(11)	(四)南呂(46)
(五)姑洗(21)	(六)應鐘(56)	(七)蕤賓(31)	(八)大呂(7)
(九)夷則(42)	(十)夾鐘(17)	(一一)無射(52)	(一二)仲呂(27)
(一三)執始(3)	(一四)去滅(38)	(一五)時息(13)	(一六)結躬(48)

〔一七〕變虞(23)	〔一八〕遲內(58)	〔一九〕盛變(33)	〔二〇〕分否(8)
〔二一〕解形(43)	〔二二〕開時(18)	〔二三〕閉掩(53)	〔二四〕南中(28)
〔二五〕丙盛(4)	〔二六〕安度(39)	〔二七〕屈齊(14)	〔二八〕歸期(49)
〔二九〕路時(24)	〔三〇〕未育(59)	〔三一〕離宮(34)	〔三二〕凌陰(9)
〔三三〕去南(44)	〔三四〕族嘉(19)	〔三五〕鄰齊(54)	〔三六〕內負(29)
〔三七〕分動(5)	〔三八〕歸嘉(40)	〔三九〕隨時(15)	〔四〇〕未卯(50)
〔四一〕形始(25)	〔四二〕遲時(60)	〔四三〕制時(35)	〔四四〕少出(10)
〔四五〕分積(45)	〔四六〕爭南(20)	〔四七〕期保(55)	〔四八〕物應(30)
〔四九〕質未(6)	〔五〇〕否與(11)	〔五一〕形晉(16)	〔五二〕惟汗(51)
〔五三〕依行(26)	〔五四〕色育(2)	〔五五〕謙待(37)	〔五六〕未知(12)
〔五七〕白呂(47)	〔五八〕南授(22)	〔五九〕分烏(57)	〔六〇〕南事(32)

今由南事一回三分益一之，由大呂略高，其差僅得第一次孔瑪七分之一相近之音。此差卽名

第二次孔瑪，又名京氏孔瑪。而此差已表現於此六十律中，卽〔一〕黃鐘與〔五四〕色育〔二〕林鐘與〔五五〕謙待，〔三〕太簇與〔五六〕未知，〔四〕南呂與〔五七〕白呂，〔五〕姑洗與〔五八〕南授，〔六〕應鐘與〔五九〕分烏，〔七〕蕤賓與〔六〇〕南事之間，皆等於第二次孔瑪。故若省略京氏孔瑪，則無六十律而當有五十三律，京房配此爲六十節，乃因行候氣之法，而強分爲六十律也。前漢書律歷志云：「地之數始於二終於三十；其義紀之以兩，故置一得二，凡三十置；終地之數得六十。」重之爲六十數者，蓋京房以一年分爲六十節，於各節作六十律管以候節氣。候氣之法，如後漢書律歷志云：『候氣之法，爲室三重，戶閉塗釁必周密，布緹縵室中，以木爲案；每律各一，內庳外高，從其方位，加律其上，以葭莩灰，抑其內端，案曆而候之。氣至者灰去，其爲氣所動者其灰散，人及風所動者其灰聚。』是則京房之算法，於數理上應唯五十三律；因惑於五行說，而信無益之候氣法乃作六十律，殊爲可惜，斯則其缺陷也。

循京房算法之缺陷而新起者，有南北朝時宋太史錢樂之，於文帝元嘉年中，發明三百六十律。隋書律歷志云：『宋元嘉中，太史錢樂之，因京房南事之餘，引而伸之，更爲三百律；終於安運，長四寸

四分有奇；惣合舊爲三百六十律，日當一管。」此較京房六十律算法最終音之南事，更進一步，而以三分損益之法，返復行三百回，由黃鐘而至安運，得三百六十律。其各音之名稱，出於隋書律歷志之律直日篇；觀此種計算，由黃鐘返復三分損益之法，凡三百七回，而達到較第二次孔瑪（京氏孔瑪更小之微差音程。等於京氏孔瑪約半分）是爲第三次孔瑪，又稱錢氏孔瑪。若於律算法上省略此第三次孔瑪，則錢氏之理論，卽充分亦止三百〇七律。乃彼以爲三百六十律者，此與京房相同欲行候氣之法；而以三百六十律，等於一年三百六十日，每日以一管當之，欲依之以候每日之氣，蓋同以迷信而致謬誤者也。

欲補此等樂論之缺陷，至近代宋時有蔡元定出，作十八律，明代朱載堉出，作十二平均律。

欲詳述此期間中國音樂之變遷，實非此小册所能備載，今僅就其大體約略言之：

如前章第三節所述當周末時，周代理想的禮樂之道漸廢，鄭聲盛行。此卽中國國民背本來儒教之道，常使治天下者煩惱。故歷代帝王國力盛時，必以禮樂補治。漢興，高祖首作吹樂，嗣文帝令張蒼正樂，景帝令於高祖廟中奏武德舞，文始舞，及五行舞；令於文帝廟中奏文始舞，五行舞，及昭德舞。

武帝屢得祥瑞，因作白麟，朱鴈，芝房，寶鼎之樂以爲紀念，奏於郊廟。王莽簒漢，命劉歆正樂。後漢光武帝卽位，復修禮樂，至孝章帝亦重倡禮樂。入南北朝，後魏孝文帝復興古樂，釐定樂章祀典。唐太宗用祖孝孫，大興雅樂。宋太宗亦用和峴，力振雅樂。如是歷朝之聖天子，皆興起古樂，致力雅樂；然俗樂乃滔滔然如潮湧入，覆蔽中國全土；古樂之面影，僅見於宗廟或郊廟中。

推其原因，蓋以中國國力勃興，當此期間，實爲亞細亞第一強國，勢力伸及中亞細亞，朝貢者達數十國。而中國人實有非常的大國風度，於世界中任何國民，慕中國而來集者，悉樂用之，喜其才能，採彼文化。此當然者好新奇心之橫溢，又一方面當時之西域乃網羅西亞細亞，南亞細亞乃至希臘、羅馬爲世界文化集合之所，常充滿新鮮活潑之文化而毫無沈滯。此等事實，得近人斯坦因伯希和與多數學者中亞細亞探檢之結果而大明。此新鮮活潑之中亞文化，蓋悉能滿足中國人好奇之心。中國人大部分喜採取西域之文化，恰如日本明治維新後日人喜採取歐美文化相同。況中國國力廣被於西域之時期，以漢武帝，南北朝，隋、唐之初期爲尤甚。由西域入於中國之新奇樂舞，中國稱爲散樂。讀爲 Sanlo, Sanlo 者，印度之梵語，新樂之意也。西域人以梵語傳，至中國，則以此梵語當於

「散樂」之文字。此散樂自漢武帝時，已盛傳入中國，至南北朝而益甚，至隋時其數不知幾百。隋煬

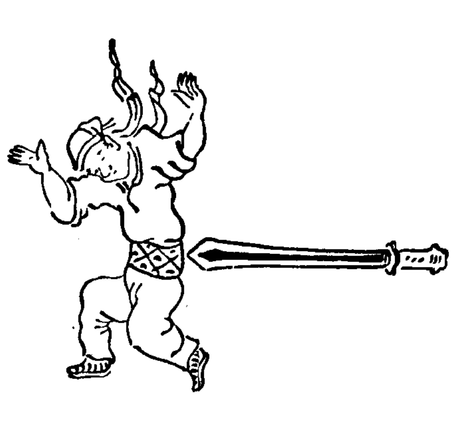


第六十六圖　吞刀舞與吐火舞

帝徵天下散樂，諸蕃來朝，卽以百戲陳於端門，執絲竹者一萬八千人；月終而罷，費巨萬，歲以為常。入於唐代，散樂尤盛；玄宗時，宮中亦設梨園，盛行俗樂。

漢時自西域傳入角觝戲，卽日本之奇術與輕業是也。文獻通考載有吞刀履索吐火等，古樂圖亦且畫此等多數散樂之畫。今示其中之吞刀舞與吐火舞如次（第六十六圖）又唐志曰：「睿宗時，婆羅門獻樂舞，人倒行，而以足舞，極銛刀鋒，倒植於地，抵目就刃以

歷險又於背上吹篳篥者，是腹上，曲終而亦無傷。」此卽印度傳入者，其舞狀如古樂圖所示（第六十七圖。）今日印度尙有於劍刃上赤足踊之舞，如第六十八圖所示，爲三歲幼童赤足踊於銳利刃上之寫眞也。



第六十七圖　臥劍上舞（古樂圖）

又西域多用假面而舞踊者，稱爲象人。此由印度方面傳來者也。王國維宋元戲曲史云：「總會仙倡，戲豹舞羆，白虎鼓瑟，蒼龍吹篪，則假面之戲也。」卽此是也。

王國維評此等古戲云：「由是觀之，則古之俳優，但以歌舞及戲謔爲事。自漢以後，則間演故事。而合歌舞以演一事者，實始於北齊。顧其事至簡，與其謂之戲，不若謂之舞之爲當也。然後世戲劇之源，實自此始。」

至南北朝，在北齊有有名之蘭陵王入陣曲。又拔頭之舞，亦傳入中國，已如前述。又有踏搖娘戲，如教坊記云：「踏搖娘，北齊有人姓蘇，齁鼻，實不仕而自號

爲郎中，嗜飲酗酒，每醉輒毆其妻；妻銜悲訴於鄰里，時人弄之。丈夫著婦人衣，徐步入場，行歌；每疊，旁人齊聲和之云：踏搖和來，踏搖娘苦和來。以其且步且歌，故謂之踏搖。以其稱寃，故言苦。及其夫至，則

第六十八圖　印度三歲幼兒跳舞於刀上之圖

作毆鬭之狀，以爲笑樂。』舊唐書音樂志，及樂府雜錄亦記之。前者以蘇爲隋末河內人，後者以爲後周士人，而皆認爲南北朝末之人，即示其時此種舞戲，已行於中國也。王國維評云云：「蓋魏齊周三

朝，皆以外族入主中國，其與西域諸國，交通頻繁。龜茲天竺康國安國等樂，皆於此時入中國；而龜茲樂，則自隋唐以來，相承用之，以迄於今。此時外國戲劇，當與之俱入中國，如舊唐書音樂志所載撥頭一戲，其最著之例也。」

至唐有所謂參軍戲者，流行國內。趙書載之云：『石勒參軍周延為館陶令，斷官絹數萬匹，下獄，以八議宥之；後每大會，使俳優著介幘，黃絹單衣，優問汝何官，在我輩中。曰：我本為館陶令；斗數單衣，曰：正坐取是，入汝輩中。以為笑。』然漢世無參軍之官，此語殆誤。樂府雜錄云：『開元中，有李仙鶴善此戲，明皇特授韶州同正參軍，以食其祿。是以陸鴻漸撰詞，言韶州三軍，蓋由此也。』因善此戲，授為參軍；遂稱此戲為參軍，必不可信。趙璘因話錄卷一云：『肅宗宴於宮中，女優有弄假官戲，其綠衣秉簡者，謂之參軍樁。』當時女優亦弄之，蓋參軍為唐代普通之官，扮官者即以參軍為名耳。

此時西域人來住中國者頗多，其中且多音樂家。關於此事，當時之歸化人，似多以其原住地之國名為姓者。

新唐書卷九十九李綱傳中云：

齊高緯封曹妙達爲王，以安馬駒開府，有國家者，可爲鑒戒。今新造天下，開太平之基，功臣賞未及徧，高才猶伏草茅，而先令舞胡鳴玉曳組，位五品，殆非創業垂統，貽子孫之道也。帝不納。

齊高緯，北齊後主也。關於此北齊後主與曹妙達及安馬駒等之事，杜氏通典述之云：

後主唯賞胡戎樂，耽愛無已；於是繁習淫聲，爭新哀怨；故曹妙達、安未弱、安馬駒之徒，至有封王開府者；遂服簪纓而爲伶人之事。

曹妙達爲曹國人，（鄰接撒馬爾罕東北之國）北史云：『曹僧奴子妙達，以能彈胡琵琶，甚被寵遇，俱開府封王。』曹妙達，曹僧奴之子也；父曹僧奴，亦善琵琶；其女亦善之，爲後魏後主高緯之昭儀，如北史后妃傳所載。其祖父亦曾學琵琶者，舊唐書音樂志云：

後魏有曹婆羅門，受龜茲琵琶於商人，世傳其業至孫妙達，尤爲北史高洋所重，常自擊胡鼓以相之。

由此觀之，曹家代代皆善琵琶，故桑原博士謂唐代之琵琶名手多曹姓，如曹保，曹善才，曹綱，爲曹妙達之後裔；不然，則爲曹國出身者。

又前述之安馬駒與安未弱同出身於安國，安國者，鄰於曹國，近烏滸水，卽近於阿母河之中流，今稱布哈拉之地。

與曹國直接者爲康國。此卽撒馬爾罕也。該地有稱康崑崙者，爲琵琶名手；當玄宗時，最負盛名。樂府雜錄云：

貞元中，有康崑崙第一手，始遇長安大旱，詔移南市祈雨，及至天門街，市人廣較勝負，鬭樂聲，卽街東有康崐崙，琵琶最上，必謂街西無以敵也。

康國之東，有米國，一稱弭秣賀。此米國出身者，以米爲姓。唐憲宗穆宗時，米嘉榮及其子米和，並爲音樂家。父以歌名，子以琵琶名。又其後五代時，有伶人米都知殆亦爲米國人。樂府雜錄歌條云：「元和長慶以來，有李貞信、米嘉榮、何戡、陳意奴。」太平廣記卷百四引盧氏雜說云：

歌曲之妙，其來久矣。元和中國樂，有米嘉榮、何戡、近有陳不嫌，不嫌子意奴一二十年來，絕不聞善唱。

元和乃憲宗年號，長慶乃穆宗年號。（此中之何戡，當爲曹國西方之何國人。）米和亦名米萊

加，亦稱米和郎。樂府雜錄琵琶條記云：

咸通中，有米和，卽嘉榮子也。申旋尤妙。

咸通者，唐懿宗年號。南宋鄧名世古今姓氏書辯證卷二十四米姓條云：

西域米國胡人，入中國者，因以爲姓。唐（中路）有供奉歌者米嘉榮，其子米和郎。

據此，彼等皆爲米國人明矣。又五代時之米都知，當時屈指可教之伶人也，其本名不明。都知乃伶人首領之稱也。

又隋煬帝時，有名之樂正白明達。桑原博士謂爲龜茲國人。是時龜茲音樂最盛，龜茲樂且極流行於中國。

是則西域之音樂家多來朝者，且占重要之位置。西域之樂旣盛，卽於隋唐代之俗樂，當然與以重大之影響。先則一變其樂器，繼而於其音階調子上，亦發生甚大之變化。明唐荆川稗編，載有唐代俗樂四十八調之名。卽但新唐書禮樂志，宋史樂志遼史樂志等，概以大石調作大食調，小石調作小食調。此等調名中，亦有出自西域者。盤涉調與印度之 Pancama 調同，其名蓋出於印度，已如前章

	宮調	商調	角調	羽調
黃鐘均	正宮調	大石調	大石角調	盤涉調
大呂均	高宮調	高大石調	高大石角調	高盤涉調
太簇均	中管高宮調	中管高大石調	中管高大石角調	中管高盤涉調
夾鐘均	中呂宮調	雙調	雙調角調	中呂調
姑洗均	中管中呂宮調	中管雙調	中管雙調角調	中管中呂調
仲呂均	道調宮調	小石調	小石角調	正平調
蕤賓均	中管道調宮調	中管小石調	中管小石角調	中管正平調
林鐘均	南呂宮調	歇指調	歇指角調	高平調
夷則均	仙呂宮調	商調	商角調	仙呂調
南呂均	中管仙呂宮調	中管商調	中管商角調	中管仙呂調
無射均	黃鐘宮調	越調	越角調	羽調
應鐘均	中管黃鐘宮調	中管越調	中管越角調	中管羽調

所述。其他歇指調、越調、大食調、小食調、雙調、平調等名，或與西域不無關係。然尚未有明白之研究耳。

關於西域音名有趣之記事，載於隋書音樂志。此事詳如文獻通考所記。謂：

初周文帝時，有龜茲國人，曰蘇祇婆，從突厥皇后入國，善琵琶，聽其所奏，一均之中，閒有七聲。因而問之。答云：父在西域稱爲知音，代相傳習，調有七種；以其七調，勘校七聲，宜若合符：一曰娑陀力，華言平聲，卽宮聲也。二曰雞識，華言長聲，卽南宮聲也。三曰沙識，華言質直聲，卽角聲也。四曰沙侯伽濫，華言應聲，卽變徵聲。五曰沙臘，華言應聲，卽徵聲也。六曰般瞻，華言五聲，卽羽聲也。七曰俟利箑，華言斛牛聲，卽變宮聲也。譯言習而彈之，如得七聲之正；然就此七調，又有五旦之名，旦作七調。以華言譯之，旦者，則謂之均也。

此七音之中，般瞻卽爲印度之 Pancama，如高楠順次郎所述。至於其他之名字，尙無何等之研究；此爲梵語，或波斯語，殊未可明；但波斯之樂律名，多出自印度，印度樂律之研究果明，亦可得幾分解釋。此則尙有待於最近中亞探檢之結果有新發現也。玆僅就與印度樂調名之類似者言之，則雞識類似 Kaishiki，沙臘類似 Sarang，侯利箑類似 Kalien，而其果有關係與否，則未可斷言。

如是西域之樂多傳入於中國，由杜氏通典或文獻通考觀之，所載此等西域之樂名甚多。不遑

一一說明，僅就其傳入日本有關係之唐樂考之。

當時傳至日本之唐樂甚多，今尚包容於壹越調、平調、雙調、黃鐘調、盤涉調、大食調六調之中；實則原有多數之調子，今僅就此等各調之主要者列記之。

〔第一〕 壹越調曲

皇帝破陣樂。一名武德太平樂，又名安樂太平樂。

樂家錄云：『皇帝曲，唐太宗御製。一說唐玄宗皇帝平國卽位，而製此曲。』相傳唐太宗平天下後，作秦王破陣樂；迨卽皇帝位，以其過武，改爲皇帝破陣樂，其事杜氏通典及文獻通考皆無之。此等書中，僅說秦王破陣樂。大日本史禮樂志則有如次說：

按舊唐書云高祖因隋舊制，用九部樂；其後分爲立坐二部，今立部伎有安樂太平樂等八部。安樂者，後周武帝平齊所作也。周也謂之城舞。舞者八十人，刻木爲面，狗喙獸耳，以金飾之，垂線爲髮，畫猰皮帽，舞踏姿制，猶作羌胡狀者是也。

然由其舞容觀之，決非謂安樂也。此殆如大槐如電之舞樂圖說，爲唐太宗之七德舞，或爲太

宗貞觀中協律郎張文收等所作者。

團亂旋。一名團蘭傳，又名后帝團亂旋。

第六十九圖　團亂旋

樂家錄云：『團亂旋曲，唐玄宗皇帝后宮所造也。然則天皇作之乎？』體源抄云：『抑此曲者，唐太宗皇帝后宮之御製作也。但以后宮之字推之，則則天皇后之御作歟？』然文獻通考謂唐教坊樂中，有軟舞與健舞二種：其軟舞中，有團亂旋之名；此即爲教坊樂之舞可知。大槻如電謂『謠曲石橋之末段，有獅子舞樂之砌；觀其文句，以寫獅子之狂。』然以其舞容觀之，完全未見與獅子有關係也。第六十九圖，爲日本所傳團亂旋舞人之態。

春鶯囀。一名天長寶壽樂，又名梅花春鶯囀。

樂家錄云，『笛說曰：大國法，立東宮之日，春宮殿大樂官奏春鶯囀時，春鶯來百囀，是太宗皇

帝合宣青作此曲。」然教坊記謂：「唐高宗曉聲律，嘗聞鶯聲，命樂工白明達奏之，爲春鶯囀，亦爲舞曲。」此當以教坊記所說爲正。朝鮮李王家之雅樂，亦傳有春鶯囀，稱爲玄宗皇帝時楊貴妃所作，其舞態與傳於日本者大異；殆爲改作之結果歟？抑或另爲一曲歟？

玉樹後庭花

此爲歷史有名之陳後主（長城煬公）所作也。陳後主耽於逸樂，不理政事，日與孔範等文士宴於後庭，稱爲狎客。令諸貴嬪與客唱和，其曲有玉樹後庭花，君臣酣歌，自夕達旦。此曲尤爲著名，傳至日本之舞今已逸滅，僅樂曲尚存。（玆所述之樂曲，於中國悉已逸滅。）此與春鶯囀同爲女舞。但春鶯囀平安朝以後作男舞，今猶存之。

壹弄樂。一名承天樂。

此壹弄樂曲，相傳爲日本所作，至若依其一名承天樂言之，則爲唐樂也。樂家錄云：「文獻通考曰：承天樂，太清宮成，太常卿韋縚作。又曰：承天樂、舞四人，紫袍、進德冠、並銅帶。」新井白石樂考云：「按唐樂曲承天樂有二：一爲高宗時所作，一爲玄宗朝太常卿韋縚作也。」大日本史禮樂志

云：『續教訓抄引醉鄉日月曰：承天樂，博士馬順等作。或云，武太后作，今無所考。按新唐書，通典並云：高宗時，張文收作景雲河清歌，名曰燕樂，分爲四部，其四曰承天舞。唐書又云：中宗時，太常卿韋縚制六曲，其一承天樂。』要之中國所名承天樂之曲，蓋有數種。當時各地各時代所行同名異曲之例甚多。

賀殿。一名嘉殿樂，又名甘泉樂。

樂家錄云：『一說南宮橫笛譜曰：承和帝御宇，遣唐使掃部頭藤原貞敏、謁于廉承武，習琵琶之曲而弘世。』新井白石樂考云：『按隋朝有河傳曲，煬帝開汴河時所作之曲也。嘉祥二年，閑院行幸時，狛光季奏請以賀殿代萬歲樂云，此見於著聞集。然河傳，賀殿，字音相同，故依文字作爲賀新殿之樂。』村瀨栲亭。藝苑日涉，亦主張此說。

迴杯樂。

白石樂考云：『按唐教坊樂，有回波樂，杯波音之轉訛也。』大日本史禮樂志亦同此說。謂：『按杯疑波之誤，教坊記曲名，有回波樂，羯鼓錄太簇商調有回婆樂，蓋是也。』無舞。

北庭樂。一名北亭子。

體源抄云：『或云大國法，始成夫婦之日，於家北面奏此曲，必人妻居北面。』大日本史禮樂志云：『按本書（教坊記）曲名，有北庭子卽是。』

酒胡子。一名醉公子，又名醉胡子。

大日本史禮樂志云：『按和名抄引諸葛相如酒胡子賦云：因木成形，象人□質，在掌握而可玩，遇盃盤而則出。王定保唐摭言云：盧汪連舉不第，賦酒胡子長篇以寓意。序曰：巡觴之胡，聽人旋轉；所向者舉杯，頗有意趣；然傾倒不定，緩急由人，不在酒胡也。亦似有緣，姑附備考。』此表胡人醉酒態之胡樂也。

承和樂。一名冬明樂。

此曲相傳爲日本承和年間所作。然樂家錄云：『新唐書禮樂志曰：初祖孝孫已定樂，乃曰：大樂與天地同和者也。製十二和，以法天之成數，號大唐雅樂：一曰豫和、二曰順和、三曰永和、四曰肅和、五曰雍和、六曰壽和、七曰太和、八曰舒和、九曰昭和、十曰休和、十一曰正和、十二曰承和；用於郊

廟朝廷，以和人神。（中略）通志樂略曰：承和，唐雅樂十二和之中，皇太子在其宮，有會以行；若駕出，則撞黃鐘，奏承和；出太極門，而奏米齊；至於嘉德門而止。其還也亦然。古樂詩集曰：唐書樂志曰：皇太子親釋奠迎神用誠和，皇太子行用承和。』大日本史禮樂志云：『按唐書通典並云：唐初祖孝孫定樂制十二和，號大唐雅樂。其十二曰承和，疑本朝古昔傳之，而亡其曲，故至是作之，襲用其樂名乎。』

武德樂。一名武頌樂。

樂家錄云：『武德樂，漢高祖作之，卽武德殿而五月會奏之。』漢書禮樂志云：『孝惠二年，（中略）高祖廟奏武德文始，五行之舞；孝文廟奏昭德，文始，四時，五行之舞；孝武廟奏盛德，文始，四時，五行之舞。武德舞者，高祖四年作，以象天下樂已行武以除亂也。』杜氏通典云：『（魏）文帝受禪後，改漢巴渝舞曰昭武舞，（中略）武德樂曰武頌樂。』然以今日所傳之武德樂觀之，則不似漢初之作曲，亦不似魏時所作者。此樂殆爲列朝所作；若改作，則當爲南北朝以後者。

沙陀調之樂曲，多爲印度，或直接受其影響之西域樂也。印度之樂，已如前述；今僅就西域之樂曲傳入中國行於唐代復傳入日本者述之。

最涼州。一名西涼州，又名西涼。

樂家錄云：『最涼州曲，玄宗皇帝遊上林苑之時，奏此曲，花盡開。』此曲本名西涼州，蓋爲西涼之樂也。杜氏通典云：『西涼樂者，起苻氏之末，呂光沮渠蒙遜等，據有涼州，變龜茲聲爲之，號爲秦漢伎。後魏太武既平河西，得之，謂之西涼樂。』即此是也。唐六典云：『凡大燕會，則設十部之伎於庭，以備華夷。（中略）三曰西涼伎。編鐘編磬各一架，歌二人，彈箏、搊箏、豎箜篌、臥箜篌、琵琶、五絃、笙、長笛、短笛、大觱篥、小觱篥、簫、腰鼓、齊鼓、擔鼓各一，銅鈸二貝。』

此樂在日本一稱慶喜樂，即功成慶喜樂也；與有名之太宗九功舞同一者，恐誤也。大日本史禮樂志述之云：『按唐書云九功舞者，本名功成慶善樂。太宗宴羣臣於慶善宮賦詩，起居郎呂才被之管絃，名曰功成慶善樂。又云：涼州曲本西涼所獻也。其聲本宮調，有大遍小遍；據此，即涼州九功本爲別曲明矣。今爲一曲者，不詳其故；然舊記所載，亦或有以也。唐書通考並云：坐立二部，唯慶

善樂，顯用西涼疑由此等文混爲一曲也。』

溢河鳥

樂家錄云：『笛說曰：溢河鳥曲，白樂天所造也。大唐國有一河，名溢河；其邊有一鳥，名曰舍利鳥，其囀音同此曲云云。一說：隋煬帝於汴河作之云云。一說：天臺山慈覺大師承和四年六月十七日，入唐大聖竹林寺而逢于法道和尙，自引聲念佛傳之。嘉祥元年六月二十六日歸朝之後，以橫笛弘之，故此曲始終合彼引聲云云。』隋煬帝作曲之說，載於日本古書「教訓抄」中。

安樂鹽

樂家錄云：『安樂鹽曲，唐帝之御時，音重作之。』無舞。

壹德鹽

樂家錄云：『壹德鹽曲，漢王職位樂陽例天作之。』大日本史禮樂志云：『按鹽豔音相通。左思吳都賦註云：豔，楚歌是也。教坊記曲名有一斗鹽，音相近，疑同曲也。』無舞。

曹婆

大日本史禮樂志云：「按教坊記：曲名有胡僧破，僧破曹婆音近，蓋同曲也。」

弄槍

樂家錄云：「文獻通考曰：弄槍伎，蓋工裸帶數環，捲一二立數十步外，連擲十餘槍以度之；旣畢，乃以一捲受其槍也。又曰：宋朝雜樂百戲，有踏毬、蹴毬、踏弄槍。」

〔第三〕 平調樂曲

皇麞。一名海老葛。

樂家錄云：「唐土有曰黃麞谷，於此作之，故名皇麞。醉鄉日月曰：景龍中，西戎叛，宰相王孝傑征之，戰於黃麞谷死；中宗念其忠勤，製此曲。」

三臺鹽。一名天壽樂。

樂家錄云：「醉鄉日月曰：唐高宗后則天皇所造也。笛說曰：大唐樂也。三月內宴日，帝王及后妃儲君居於三臺，以此舞曲始會，故號三臺鹽，太宗所造也。一說唐高宗后則天皇所造也。抑高宗之臣有言張文成者，形美而好色也；聞則天皇美，思慕積年，或時作文奉于后；后見此文而思彼，遂

作此曲，以寫其情。一說則天皇被廢在尼寺時作之。』文獻通考曰：『宰相飲作傾盃樂，百官飲作三臺。』事物紀原曰『三十拍曲名也。劉公嘉話錄曰三臺送酒，蓋因北齊文宣毀銅雀臺，別築二箇臺；宮人拍手呼上臺，因以送酒。李氏資暇錄曰：昔鄴中有三臺，石季龍遊宴之所，樂工造此曲促飲也。又一說：蔡邕自御史累遷尚書，三日之間歷三臺；樂府以邕曉音律，製此曲以悅之；未知孰是。』要之，此曲於唐時頗有名。

萬歲樂。一名鳥歌萬歲樂。

樂家錄云：『一說：隋煬帝令大樂令白明達造新聲，所謂萬歲樂，藏鉤樂，七夕樂也。一說：漢武帝登嵩山時，空中有呼萬歲之聲；問之，無唱之者云云。』此非事實。杜氏通典云『鳥歌萬歲樂，武太后所造也。時宮中養鳥，能人言，又常稱萬歲；爲樂以象之。舞三人，緋大袖，並畫鸜鵒，冠作鳥象；今嶺南有鳥，似鸜鵒，養之久則能言，名吉了。』殆此曲也。

想夫憐。又名相府蓮。

樂家錄云：『一說曰：唐土有一女子，號無比；女夫名量勝，去彼女娶新妻時，無比彈五絃之琴

悲之。或時量勝過來無比之門前，聞之；去後妻，復還本妻，故號想夫戀。一說：陳音井作之。箏築說曰：想夫戀，本相府蓮也。晉王儉愛蓮而所造之曲也。大臣謂蓮府起於此，世擧記想夫戀，非也。』此最後之說，徒然草亦說之。樂府解題云：『相府蓮者，王儉爲南齊相，一時所辟皆才名之士；時人以入儉府爲蓮花池，謂如紅蓮映綠水。今號蓮幕者自此始，其後語訛爲想夫憐。』以教坊記曲名想夫憐觀之，則此訛轉殆行於唐時也。

甘州。一名衍臺。

樂家錄云：『唐玄宗御製作也。（一本照千山作）謂甘州者，國名也。彼國之海中竹多，而每根有毒蟲，難切得之；奏此曲以寄舟，則以金翅鳥之鳴聲，故毒蟲恐不害之，因切彼竹。』五代史曰：『唐玄宗嘗遊青城山，自作甘州曲，述其山之仙人之狀。』又一本引五代史梁紀曰：『唐玄宗嘗與太后遊青城山，宮人衣服皆畫雲霞，飄然望之若仙；自作甘州曲，述仙人狀上下山谷，常自歌而使宮人和之。』白石樂考云：『天寶年中之樂曲，元爲胡部之樂，後與法曲合。』此說可信。

裹頭樂。

所造也。築說曰：或記曰：裹頭樂曲，明帝所造也。大唐百年一度，自金沙國蛾多來損害人，其時以綿羅絹綾等裹頭拂之，時奏此曲，則彼蛾悉皆死畢，故名裹頭樂。』然大日本史禮樂志云：『按二書云：漢明帝樂，又云唐李德祐作舞，並無明證。然此曲為新樂，非漢樂曲明矣。』白石樂考云：『按唐曲有六州歌頭，裹頭，歌頭之轉音也。昔天皇元服之日奏此曲，此殆改其文字者。』

慶雲樂

大日本史禮樂志云：『按唐書：上元舞，高宗所作。其中有慶雲之曲。通典：燕樂有景雲舞。教訓抄，體源抄並云：文武帝慶雲中傳此樂，故名；恐就慶雲字為說者，不取。』通典云：『貞觀中，景雲見，河水清，張文收採古朱雁天馬之義，製景雲河淸歌，亦名讌樂；奏之管絃，為諸樂之首。景雲舞八人，花錦袍，五色綾袴，綠雲冠，烏皮靴。』

越殿樂。又越天樂。

樂家錄云：『越殿曲，大唐樂也。漢文帝作之。（中略）一說張良作之。』度非漢之作曲也。唐

羯鼓錄曲名內太簇商中，有越殿樂之名。最近中亞探檢之結果，唐時西域基督教（景教）盛行。因而傳有讚美之歌；此或其中之一，實未可知。

夜半樂。

樂家錄云：『唐玄宗舉兵，夜半誅韋皇后，製夜半樂。』樂府雜錄曰『夜半樂，明皇自潞州入，平內難，正夜半，斬長樂門關，領兵入宮，翦逆人；後撰此曲，名還京樂。』無舞。

小娘子。又名小老子，或名康老子。

教訓抄云：『大國有一太子，雖年長，身量纔，其身長三尺也；生年八十一之時作之，故名小老子。』

鷄德。又名景德，或名慶德。

樂家錄云：『篳篥說曰：鷄有五德，作此曲以名鷄德；一說：漢朝南戰，勝于鷄頭國，悅之，作此曲。』

然大日本史禮樂志云：『按隋書曰：景帝神室奏景德凱容舞；慶德，疑景德也。』或其然乎？

迴忽。或名迴骨。

樂家錄云『大國有一大臣，號曰貴養成；有父曰大忠連，忽受病死，經百箇日，貴養成至於墓邊，作新曲以琴彈之；至於七返之時，彼死骨忽蘇生，迴墓三迴而復失畢，因名迴骨。一說：釋尊御骨賦之時奏此曲，故大國葬禮之時用之。篳篥說曰：迴骨，本迴鶻也，是夷國名也。其夷漢伏，而後奏彼夷國之曲，故爲名。』此最後之說，徒然草亦說之。然乎？否乎？

扶南。

樂家錄云：『大國法，男女婚行之時，奏此曲。有謂扶南之處，故爲曲名。其土有好色風俗，男子往於女子之家時奏此樂。』文獻通考曰：『扶南，隋煬帝平林邑，獲扶南工人及其匏琴，朴陋不可用；但以天竺樂轉寫其聲，而不齒樂部。』唐會要之南蠻諸國樂中，亦與此同說。

五常樂。又名五聖樂。

樂家錄云：『唐太宗朝，貞觀末，大觀初，帝製五常樂。一說：秦始皇製作。』大日本史謂此爲虞韶樂之轉訛，而舜韶樂之遺存者。藝苑日涉亦有此說。若然，則當爲後世改作者無疑。

〔第四〕　大食調

太平樂。

日本所稱爲太平樂者，中世以後之改作也。於道行用朝小子，破用武昌樂，急用合歡鹽。朝小子者，樂家錄云：『唐帝之王子誕生時，奏此曲，以名朝小子。』合歡鹽者，同書云：『漢書曰：合歡之樂，五音能調；歡喜之聲備，故名合歡鹽。』武昌樂，一名武昌太平樂，此太平樂名之所由起也。然太平樂名，如通典云：『太平樂，亦謂之五方獅子舞；獅子摯獸，出於西南夷天竺師子等國，綴毛爲衣，象其俛仰馴狎之容；二人持繩拂，爲習弄之狀；五師子各依其方色，百四十八歌太平樂舞抃以從之。服飾皆作崑崙象。』此獅舞狀，詳如信西古樂圖中所描，與武昌太平樂實未見有何等關係。此武昌樂殆卽屬於破陣樂。今日本所行者，爲秦王破陣樂之轉變者也。

打毬樂。

樂家錄云：『笛說曰：胡國馬上曲，打毬遊之時，於馬上奏此曲。』文獻通考云：『打毬樂隊衣四色，窄繡羅襦，繫銀帶，褰順風脚，簇花幞頭，執毬杖。』亦爲羯（羯）鼓錄之曲名。

傾杯樂。

事文類聚曰：『唐太宗貞觀中，宴長孫無忌，造傾杯曲。』樂府雜錄曰：『宣宗善盧管，自製傾杯曲。』隋書云『高祖遣內史侍郎李元操等列清廟歌辭十二曲，其獻奠登歌六言象傾盃曲。』觀於最近中亞探檢所發掘之古代五絃譜中，有各類不同之傾盃樂譜數種；可知同名曲異者多也。

〔第五〕乞食調曲

秦王破陣樂。

通典云：『破陣樂，大唐所造也。太宗爲秦王時，征伐四方，人間歌謠，有秦王破陣之曲。』唐書禮樂志曰『唐之自制樂凡三大舞：一曰七德舞。二曰九功舞。三曰上元舞。七德舞者，本名秦王破陣樂。太宗爲秦王，破劉武周，軍中相與作秦王破陣樂曲。及卽位，宴會必奏之。』此極勇壯之樂舞也。今日本所行之太平樂，卽採此舞容。

輪鼓褌脫。或名臨胡渾脫。

白石樂考云：『源順說，雜藝中弄輪鼓者。此曲卽唐舞輪鼓之類，渾脫其曲名也。』藝苑日涉

推衍之云：『和名類聚鈔曰：輪鼓形如細腰鼓，輪轉於絲上。熙按：輪鼓渾脫，未詳所出。臨胡，疑是輪胡之誤。論胡，蓋胡旋之伎，樂府雜錄曰：舞有骨鏖舞，胡旋舞，俱於一小圓毬子上舞，縱橫騰踏，兩足終不離於毬子上』要之此蓋唐代散樂雜戲之一耳。

〔第六〕 雙調樂曲

柳花苑。

女舞也，其舞容載於信西古樂圖。白石樂考云：『按教坊記有柳含烟，即此轉音也。』樂家錄云：『內典曰：柳華苑曲，葬禮樂也。耆婆大臣聞樂聲曰：初悲聲，後歡聲，其人蘇生歟？早可返葬車。仍發棺見之，則蘇生。笛說曰：淼青仙人陶門園詠打花之時，奏此曲。一本淼青公一子青龍仙作之。』柳花苑曲，蓋唐代歌曲之尙存者。

〔第七〕 黃鐘調樂曲

喜春樂。

此曲通常以爲日本所創作。一說『陳肅興公作之。立春日，於春宮大官作之，以名喜春樂。』

（樂家錄）又古樂詩集曰：『喜春遊曲，隋煬帝作之。』其舞容頗類似日本制曲。

赤白桃李花。

此爲唐高祖時，歌詠草木二十一曲中之一。通志載其第一爲赤白桃李花。有名之曲也。妓女舞之。

散吟打毬樂。

此爲唐高宗所作。

安世樂。又名安城樂。

此曲傳說爲日本桓武天皇之王子良峯安世所作，蓋依其名而言之耳。通典云：『周有房中樂，至秦名曰壽人；凡樂其所生，禮不忘本。高祖樂楚聲，故房中樂楚聲也。孝惠二年，使樂府令夏侯寬備其簫管，更名曰安世樂。』文獻通考云：『（魏）文帝受禪後，改漢巴渝舞曰昭武舞，改安世樂曰正始樂。』殆卽此乎？

〔第八〕 水調樂曲

泛龍舟。

據律書樂圖、醉鄉日月、隋書、舊唐書、通典等所記，此曲係隋煬帝在江都所作。亦有謂係命白明達作者。

聖明樂。

醉鄉日月曰：「聖明樂曲，唐開元中，大常樂人馬順作之。」通典曰：「隋文帝開皇六年，高昌獻聖明樂曲，帝令知音者於官所聽之，還而肄習。」未知孰是。

〔第九〕 盤涉調樂曲

蘇合香。

羯鼓錄有此樂名，樂府雜錄謂唐軟舞中有此曲。樂家錄云：「唐朝調合蘇合香圓時，於旁奏此曲，故爲曲名云云。一說，陳後主所造也云云。一說，本中印度之樂也。昔天竺阿育大王嬰疾，醫曰：不得蘇合草，則病不可治。於是旁求七日而得之，以得治病也。王曰：朕病將不癒，今得蘇生者，此草之功也。乃作其詞以爲樂曲，命育偈(?)者舞之，乃冠以此草。」或係由印度入西域，後移至中國

而改作之者。

輪臺。

樂家錄云『笛說曰：輪曲臺，大唐樂也，德醇作之。（中略）一說，輪臺者，國名也，其國人著蒼海波之衣舞也，而以國名爲曲名云云。』大日本史禮樂志云：『按漢書：自伐大宛之後，西域震懼，多遣使來貢獻。於是輪臺渠黎，皆有田卒數百人。唐書北庭都護府有輪臺縣，而唐人岑參有輪臺歌，李商隱詩有將軍猶是舞輪臺之句。蓋此曲也。』出自輪臺之樂曲也。

青海波。

白石樂考云：『唐世有青海舞。統秋云：此曲序四遍名輪臺，破七遍名青海波。按青海波應爲青海破。』或係由青海地方傳來之樂，與輪臺之樂相結合者。

千秋樂。

大日本史禮樂志曰：『按教坊記有千秋樂。唐書云：開元中，以八月五日爲千秋節，天下讌樂。千秋樂蓋起此，本曲恐與此同曲也。』

白柱。

藝苑日涉以白柱爲白紵之誤，而引通志論之。通志樂略曰：「白紵歌有白紵舞，白鳧歌有白鳧舞，並吳人之歌舞也。吳地出紵，又江鄉水國自多鳧鷖，故興其所見以寓意焉。始則田野之作，後乃大樂氏用焉。其音入淸商調，故淸商七曲有子夜者，卽白紵也。在吳歌爲白紵，在雅歌爲子夜云云。」

劍氣渾脫。

樂家錄謂舊記一名西河劍氣，教坊記有曲名西河劍氣。此一名劍器渾脫，又名劍器。樂府雜錄謂健舞曲中有劍器之名。藝苑日涉於此事亦深考證之。要爲由西域來入之散樂，又或由此影響而生雜藝中振劍而舞之伎也。一說女伎無持劍舞者。此說如何，未可定耳。

以上係就唐樂傳入日本之主要者述之。在中國則隋唐之樂，今皆佚滅無存；而日本今尙傳存之。故欲研究隋唐音樂之性質，至日本方面考之殊爲便利，玆詳記之。

自唐末大亂，入於五代，音樂已形混亂。尤以宮中之樂，幾至大廢；至宋代乃整理之。關於宋樂，如

宋史並文獻通考等所記，今此不及詳述；僅就其大體之性質述之。自宋太宗即位，用和峴制定雅樂，以修暫廢之禮樂。如是音樂再盛。至徽宗時，爲宋樂全盛時代，並製大晟樂。然概言之，則大管絃樂及大舞樂皆衰微，規模漸小；而室內樂風，佔有相當之勢力。如鼓子詞，此後發達，至成爲戲曲之基礎。南宋時，北方之金，盛行搊彈詞，與琵琶合唱之。此與日本平家琵琶相似。如前所述由西域來唐之琵琶名人頗多，與琵琶伴奏之歌謠頗盛；（如當時日本遣唐留學生藤原貞敏傳入之流泉，啄木，揚眞藻之曲，殆卽此也。）至宋代而此項歌詞進化。散樂亦頗發達，然不如唐代之有活氣，而技巧較多。例如金舞女數人兩手持鏡，使光反射，如電光舞，卽其例也。又是時有羊皮所製之人，演者以銅絲與竹棍，在白幕之後方而操動之，使投其影而演變幻之影戲。此殆爪哇影戲之傳入者也。

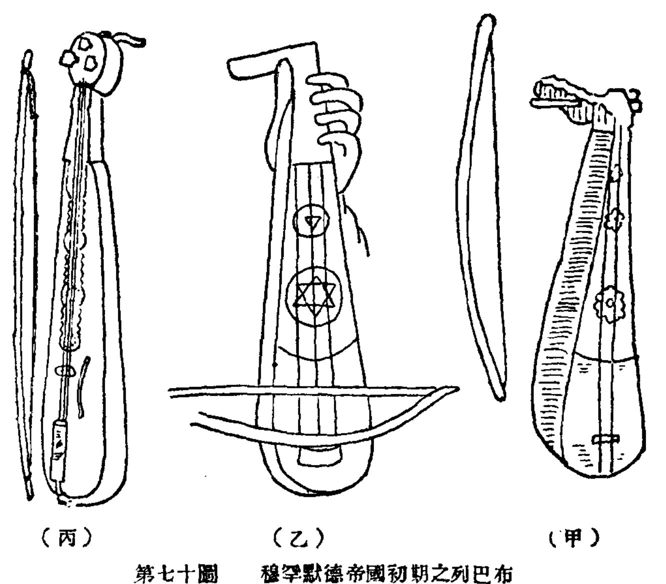
大概宋代思想，有離空理而歸於實際之傾向。在哲學方面，程氏朱氏之說亦然。性理大全之書，卽傳其眞相也。自漢京房至南北朝時代之錢樂之，其樂律論皆偏於紙上之理想，迷於五行之說，而距奏樂之實驗甚遠。然性理大全中蔡元定所著之律呂新書，唱十八律。此於十二律上加變律六，以之成七聲十二律，於實際奏樂上常得純正。此全爲科學的方法，爲後世中國樂律論者之基也。

第四章　回教及蒙古勃興之影響

第一節　回教之影響

於此饒有趣味之問題未能詳述，頗有遺憾；要之回教徒以武力征伐東西，東自印度而及中亞，西越阿弗利加而至歐洲之西班牙，於藝術之移動上實與以巨大之影響。此中最大最明之問題，卽印度藝術之西運，終至移植之於歐羅巴。

例如弓樂器之移動發達，如前所述，以弓摩絃之樂器，首由印度之德那比達人發明，初行於印度士民之間，自大流士王時浸入波斯。其後發達極遲，大月氏時，其形至成爲琵琶形。阿剌伯穆罕默德興起之時稱之爲列巴布（rebab），流行於阿剌伯人之間。隨穆罕默德勢力之西進，漸及於西班牙。西班牙稱之爲列貝克（rebec），又稱列貝卡（rabeca）。此卽歐羅巴凡哇令（violin 四絃提琴）



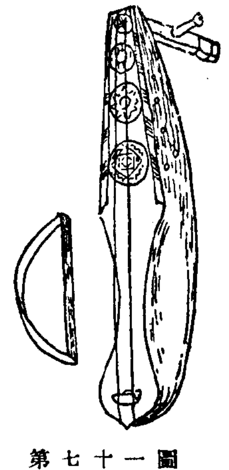
（丙）　（乙）　（甲）

第七十圖　穆罕默德帝國初期之列巴布

（甲）摩爾　（乙）西班牙　（丙）波斯

之前身也。

然此於穆罕默德帝國全盛時代入西班牙之弓樂器，爲特殊之西班牙文化，其形式非常美觀。尤以須置於左肩而奏之故，胴之左右遂成細腰狀，形態更覺有趣。此等細腰式之列巴布，今多見於摩爾人之中。此種形式之發達，復影響於東方，形成波斯之列巴布。又於印度亦有影響，如印度之弓樂器拉瓦摩斯特隆，變形而爲列巴布形狀，名爲沙林達（Sarinda）焉。第七十圖爲穆罕默德帝國初期之列巴布，甲爲摩爾人，乙爲西班牙，丙爲波斯。第七十二圖爲該帝國末期



圖一十七第
印度之沙林達



圖二十七第
穆罕默德帝國末期之列巴布

之列巴布。第七十一圖爲印度之沙林達。緬甸者，與印度同形。

穆罕默德帝國之全盛時代，在今之基華，卽當時之花剌子模有學者阿爾伐拉比（al-Farabi）其人，（或謂彼爲錫爾河之訛打剌人）爲音樂並哲學之名家，後移居西班牙。研究中世羅馬之基督教音樂，又參酌印度之樂律論而立阿剌伯樂律之基礎。卽以八度之間，區分爲十七者，今用西洋音樂之記號以說明之，卽自七音以下完全以五度音程十六回重疊之，（換言之，卽自七三分益一，順次重疊行三分損益之法）則得如次諸音：

e—a—d—g—c—f—b—es—as—bes—ges—ces—fes—heses—eses—asas—deses

由c開始，依高度之順序配列之如次：

(1)c,(2)des,(3)ses,(4)d,(5)es,(6)fes,(7)e,(8)f,(9)ges,(10)asas,(11)g,(12)as,(13)heses,(14)a,(15)b,(16)ces,(17)deses,

此爲阿剌伯樂律構成之基礎，阿剌伯所行之各調音階如次：

Isfahan 調　c, d, e, f, g, as, b, c,

Irak 調　c, d, e, f, g, gis, a, b, c,

Zirafkend 調　c, d, es, f, fis, as, a, b, c,

Busurg 調　c, d, e, f, fis, g, a, b, c,

Sengule 調　c, d, e, f, fis, a, b, c,

Rehawi 調　c, des, e, f, ges, as, b, c,

回教在中亞土耳其斯坦大張勢力，故經西域以至中國，亦受相當之影響。唯回教徒有禁音樂

之傾向，此方面之發達略遲，於音樂上所與之影響似少。然於其他文化上，亦有間接影響。

宋代有所謂燕樂字譜者。即

黃大太夾姑仲蕤林夷南無應清清清清

鐘呂簇鐘洗呂賓鐘則呂射鐘鐘呂簇鐘黃大太夾

△ ㋮ マ ㊀ 一 ㇄ し ∧ ㋫ フ ㋩ ハ 久 す ⓞ ⓞ

此記號當來自西域，恐即出於回教中。

第二節　蒙古勃興之影響

蒙古勃興，成立橫跨歐亞兩大洲大帝國，一面輸送中國文化於西方，一面輸送西亞文化於中國。唯當時西亞細亞方面，完全在回教管轄之下，故音樂非常低下；反之，中國經唐宋，而音樂進步達於極點；欲互相移動平行之勢不可能。換言之，中國音樂行之於西亞細亞，即嫌過高；西亞細亞之音樂行之於中國，則有幾分賤視之感。其事與中世時代，由印度及西域傳入許多樂舞於中國之情形

大異。

此外尙有一有趣之問題，即關於西藏之喇嘛教也。元朝尊崇西藏之喇嘛教，因之其樂舞亦由蒙古入中國。喇嘛教分舊新二派：舊派稱紅帽派，新派稱黃帽派。新派儀禮之大部分，多係紹繼舊派，僅於其壞亂風俗之方面加以改革而已。故喇嘛教音樂舞踊，實皆於發基舊派。此舊派創始之人，生於俾路芝即昔之烏爾干國王庭達那科夏池蓮華之中，其名羅本、配多瑪、瓊奈。得成佛解脫最上之方法，即以肉體並精神上之快樂，打入心中；尤以音樂舞踊之快樂，可使人導善除惡，大獎勵之。故喇嘛教之音樂舞踊非常盛行，其最通常所用之樂器，爲鐃鈸與手鼓。鐃鈸，西藏語稱爲亭夏，爲直徑二寸五分之金屬製品，所謂小形之新巴爾是也。河口慧海曾由西藏攜此返日本，鳴之響聲美而長。此係以錫與金所合製，而以左右手持而鳴之也。手鼓西藏名達馬爾，有二種類：一如田田太鼓（此鼓緣以小鈴，持柄搖之，則鈴擊鼓面而鳴，）張皮於木之胴，其形如七十三圖所示，喇嘛僧振之而唱經文。其另一則爲直徑二尺左右扁平之大鼓，有柄，左手持之；右手持長而端曲

第七十三圖
西藏之手鼓

之桴，擊之而鳴。此項鼓之胴，有時以人骨作之，有用頭蓋骨結合而作之者。此外則以人之大腿骨作喇叭。含喇嘛寺所用之樂器，除前述之太鼓，手鼓，鐃鈸外，尚用笛及極長喇叭，（此名號角長者一丈餘）銅鑼等。

喇嘛教當時在西藏有非常勢力，元世祖因懷柔西藏人，信奉喇嘛教，弘之於世。然此宗教在當時含有多數之迷信，與頹廢的歡樂，忽於中國及蒙古得大勢力。而波斯方面，有奉回教之英雄帖木兒興起，威振西亞及中亞間；於該方面驅逐喇嘛教之勢力。在中國蒙古西藏之喇嘛教，與印度及西亞細亞之回教，以土耳其斯坦爲疆界，形成兩相對峙之狀態，致音樂之東西交通大爲隔絕。觀於今日中亞之音樂狀態，在浩罕及喀什噶爾，尚有多少可觀之音樂舞踊，此多爲中國及印度輸入者。又遊牧民族撒爾得，亦有數種樂器舞與童之踊，則不過表示受貧弱回教之影響而已。喇嘛教則保持相當之音樂，有整然之鼓吹焉。

今有一應考之問題，卽中國三絃之普及，是也。此在唐代卽有三絃之名，與阮咸爲同系，而與蛇皮線有別。至宋有蛇皮琵琶之名，屬於胡部樂器。文獻通考，謂爲扶南，高麗，龜茲，疏勒，西涼等樂器。是

時西域地方有張蛇皮於胴者。此基於古代西亞細亞及埃及之三絃，爲極古之絃樂器也。其胴張以羊皮，至波斯則變而用馬皮等。中世時代，由印度移於西藏附近，以蛇皮代之；回教勢振中亞之時，復展而至土耳其斯坦地方。又一方則由印度而擴展至緬甸印度支那爪哇方面。其大體皆初爲三絃。（西藏之蛇皮線有六絃，各以二絃爲一組，與三絃同調，効果亦同。）蒙古帝國時，此蛇皮線由西域入中國，至元入揚子江，而盛行於近江之江蘇，浙江，福建方面。元滅明興，洪武二十三年，琉球察度王入貢中國，明太祖欲使琉球之風俗成中國化，於洪武二十五年，遣送閩地三十六姓人於琉球，彼等多攜三絃行，自此琉球乃有蛇皮線。初時琉球亦如中國式行之；後經百年，琉球尙眞王出，文化甚盛；天才赤犬子，（赤犬子，意謂歐洲人與琉球女之混血兒）乃變化此三絃爲琉球式，彈之而唄（詠唱也）琉球之歌，漂遊國內。自此蛇皮線乃普及琉球。其後約經六十年，足利幕府末期，永祿年間，琉球之貿易船來日本，其中之蛇皮線移傳於日本盲人之手。以貓皮代蛇皮，又應用琵琶之撥，而成日本之三味線焉。

第三節　元代之音樂

元興，其宮廷之樂，初則繼紹金之音樂；後南宋亡，併合宋樂。蒙古音樂本不發達，不能以作元宮廷禮儀並饗燕之樂，故惟有繼紹前朝之禮樂；滅金，則使用金之宮廷樂，滅宋則使用宋之宮廷樂也。而金太祖時，用其前朝遼樂，遼於唐末大亂後，因唐代燦爛之雅樂與大管絃樂之衰滅；受其餘波，而有發達於地方上之國樂，大樂，散樂，鐃歌，橫吹樂等，要皆爲夷樂也。反之，宋樂則小規模，由盡力傳唐代雅樂及正樂之結果，整頓而成者也。況於宋代，就唐代多數之樂器中，略變化其形而用之。復稍加入北蠻之樂，至含有夷調之傾向。元代承受金與宋之禮樂，略加入蒙古西域之樂，更受前述之喇嘛教之影響，而特加入西藏式之鼓吹。自此中國之國民樂器大爲變化，如胡弓，提琴，喇叭，（太平簫，嗩吶等）三絃，銅鑼，鉦，單皮鼓，雲鑼等，至成爲主要之樂器。

元之舞樂可特書者，爲元曲，即雜劇之勃興是也。如前所述宋有鼓子詞，金有搊彈詞，其脚本上能作劇樂之基礎。至能立舞臺上之基礎者，則在金末有清樂，在宋則有華林戲。清樂者，歌者一人，

（此名司唱）舞有末泥且兒（譯者按當作旦兒，惟旦字或竟從姐字轉且，又從且轉旦耳）之別，樂器用笙，笛，琵琶，舞臺有欄干，俳優在其中演之。華林戲者，比前俳優人數較多，所用樂器亦多。至元，初則南宋所興之南戲甚盛；後則基於金之戲曲之北曲起而代之。北曲聲音堅強，適於元人之嗜好。在北曲中，一人歌舞於勾欄內，而以笙，笛，琵琶伴奏之，出自金末之清樂也。迨至元末，因南方之文化擴張，故南曲再盛。北曲每劇四齣，曲以詞句爲本，多自律語，一人獨唱。南曲則不定齣數，唱者亦有數人。北曲慷慨悲壯，用黃河流域之音調；南曲剛不足而柔有餘，用長江流域之音調。北曲之名作，有王實甫之西廂記，馬致遠之岳陽樓；南曲之名作，有高則誠之琵琶記，施君美之幽閨記等。

第五章　國民音樂之確立

蒙古大帝國分裂以來，東方各國民間國家之觀念漸強，而有努力製出自國特有之國民音樂之傾向。明代繼紹前朝之音樂，努力發展之使成漢民族之音樂。入於清朝，康熙乾隆帝時，其帝國之範圍，至與唐之盛時相匹敵；大興音樂，亦不劣於有唐。一面努力於古樂之復興，且因太平日久，國力充實，進步遂速，至形成近代中國國民樂之確立。

明清時代之宮廷音樂，稱爲雅樂；今日北平宗人府內之「中西音樂會」尚保存研究之。宗人府爲清朝旗人貴族教育滿洲人子弟所居之處，此教育處名宗人府教養工廠。其中所居之樂生約三十人，研究明清之雅樂。其樂器有九雲鑼，笙，管子，（觱篥）嗩吶，海笛，橫笛，簫，洞簫，提琴，二胡，（胡弓）雙琴，（阮咸）絃子，（三絃）懷鼓，單皮鼓，堂鼓，（太鼓）大鑼，齊鈸，大鈸，板（柏板）等。即以笙，簫，篳篥，笛，阮咸等古樂器，胡弓，蛇皮線，嗩吶等元代始有之新樂器，而巧爲組合者也。今其樂曲流行者

甚少，器樂曲有「朝天子」「小開門」「萬年歡」「花八板」「春從天上來」「雙飛胡蝶」「梅花三弄」「錦庭樂」「傍粧臺」「五福降中天」「出水蓮」「百家村」等。聲樂曲有李太白詩之「水調歌頭」等。此皆爲明朝宮中樂也。清朝之樂，則有「喜遇」之曲，音階爲近代的，與西洋音樂相近，曲較長，比唐之雅樂爲喧鬧急促。

明代民間大有勢力者爲劇樂。元滅，明都南京，北曲便衰，南曲轉盛。自成化至嘉靖時，海鹽，餘姚，弋陽，崑山之四腔極盛。尤以嘉靖，隆慶年間，江南崑山人魏良輔，梁伯龍等，完成南曲所作之崑曲，於萬曆年間，流行南北，風靡於明末之中國劇界。此之樂器，文劇用笛子，簫，絃子，琵琶，笙，提琴，九雲鑼，夾板，懷鼓；武劇用堂鼓，單皮鼓，大鑼，小鑼，大鈸，小鈸，齊鈸，噴吶，海笛；頗爲優雅。迨此雜劇次第斂迹，傳奇乃代之而流行。傳奇有名之作者，爲湯顯祖，沈青門，陳大樁，袁韞玉，阮大鋮等；尤以湯氏之牡丹亭，阮氏之燕子箋，結構精妙，在文學上亦保持有偉大之價值。然至明末，由北方滿人勢力之壓迫，直隸高陽方面所興之高腔，入於江西之弋陽，稱爲弋腔，大得勢力。其歌詞出自崑曲，而聲高調銳。其樂器文劇用夾板，單皮鼓，大鈸，手鑼；武劇用堂鼓，單皮鼓，大鑼，小鑼，大鈸，小鈸，噴吶。缺乏雅音，少帶蠻野。此於

清初最盛，而南方之崑曲漸次衰微。

清康熙帝即位，復興古樂匡正禮樂；令於全國之孔廟奏雅樂，行八佾舞，並編纂有御製律呂正義一書。（明世子朱載堉編纂律呂精義，為樂論之代表作，此中有十二平均律等之發見）

至康熙，雍正，乾隆諸帝時，為滿清全盛時代，繼續太平百數十年，加以此數帝皆好樂劇，在宮中盛催觀劇：而民間之劇曲亦甚為發達。康熙年間，山西省有梆子曲調興起。又雍正時，湖北之黃岡，黃陂二地，有二黃興起。又乾隆時，流行之秦腔成為西皮。此二黃與西皮總稱京調，道光年間，風靡中國。又乾隆末年，四川金堂之魏長生，輸入梆子於北京，清末大為流行，時與京調爭霸；終因田舍調子而漸衰。京調之樂器，文劇用胡琴，月琴，笛子，絃子，單皮鼓，夾板，武劇用大鑼，小鑼，堂鼓，單皮鼓，夾板，大鈸，小鈸，齊鈸，海笛，號筒，嗩吶，長喇叭，梆子，其聲極高，調極銳，帶有一種哀調。比較言之：如辻氏所評：二黃圓穩有趣，西皮淒楚激昂，梆子悲壯激越，崑曲溫雅幽靜，高腔樸直有神。又據某老伶言：「崑曲高尚，為泰平之音；黃皮上品，乃興國之音；梆子淫聲，亡國之音也。」至哉言乎。

第六章 歐洲音樂之輸入與中國音樂之世界化

近世初期，歐洲人發見東洋之航路，由是歐人始漸蠶食東洋；印度，緬甸爲英領，安南爲法領，爪哇爲蘭領，其他爲歐洲保護國者甚多。僅中國及日本免之；而彼等一面以進步之武器軍艦，強迫其開國；一面以燦爛之物質文化，進襲於東洋國民之間。欲免歐洲文化之影響，殆不可能也。

基督教之入東洋，爲時甚古。唐時景教已入中國，此時讚美歌亦隨之傳入。如越殿樂，恐係滲入基督教之旋律。然在當時歐洲所用之樂器不多，輸入殆無。至近代則歐洲之樂界甚爲發達，許多樂器，流入於東洋。據續文獻通考有七十二絃琴者，爲明萬歷二十八年，基督教宣教師利瑪竇所獻。此殆爲批霞那（Piano）前身之達爾希麻，其後又由此宣教師輸入小型之達爾希麻，名之爲洋琴，一名陽琴。不惟中國，即於朝鮮，今亦盛行之。

然中國本國，實保存有極豐富之多數樂器；當時如唐代人，即有世界的觀念，自號爲中華，對他

概呼爲蕃。如皇朝文獻通考所載：所有外國，皆呼爲蕃是也。於歐洲之樂器，尙未至無條件採用之。反之在歐洲屬領之地方使用西洋之樂器較早。

又中國使用西洋音階之時期較早。清康熙時，使歐人講五線音譜法，中國乃應用之。於是中國之音階，改作歐風；如御製律呂正義所記。至中國盛用之 Organ（風琴）等，則時在日俄戰後也。其以前出版之西國音樂啓蒙入書，雖努力於西洋音樂之推廣，然流行不甚普及。日俄戰後，中國改革教育，西洋音樂遂爲一般國民教育之方法。上自國樂軍樂，亦皆採用西樂。所用之術語，則採日本所制者，例如旋律，和聲，音階，音桯，對位法等，皆是現今專門研究西洋音樂者日盛。而製造西洋樂器之工廠，亦已有之。然而專研中國古樂，仿造古樂器，欲發展中國古來文化於世界者，更大有人在也。至於中國戲劇，無論崑雅與皮簧，俱有名伶演之於海外，頗得各國之歡迎，於是劇中樂奏，亦遂傳播於世界文明人之耳矣。